PPER

VARE

T

UITÉ

I

79



SHAKESPEARE

ET

L'ANTIQUITÉ

PAR

PAUL STAPFER

Professeur à la Faculté des lettres de Grenoble

PREMIÈRE PARTIE

L'ANTIQUITÉ GRECQUE ET LATINE DANS LES ŒUVRES DE SHAKESPEARE

LES POÈMES — LA COMÉDIE DES MÉPRISES — TROÏLUS ET CRESSIDA
TIMON D'ATHÈNES — PÉRICLÈS, PRINCE DE TYR
JULES CÉSAR — ANTOINE ET CLÉOPATRE — CORIOLAN



PARIS
LIBRAIRIE SANDOZ ET FISCHBACHER
G. FISCHBACHER, SUCCESSEUR
33, RUE DE SEINE, 33

1879

Bt from Dobell

2 Vols
15/

SHAKESPEARE

ET

L'ANTIQUITÉ

DU MÊME AUTEUR

Petite Comédie de la critique littéraire ou Molière selon trois écoles philosophiques. 1 vol. in-12. Paris, Michel Lévy. Prix. 3 fr. 50 c.

Laurence Sterne. Sa personne et ses ouvrages. Étude précédée d'un fragment inédit de Sterne. Avec portrait. 1 vol. in-8°. Paris, Ernest Thorin. Prix... 6 fr. »

Les Artistes juges et parties.

PREMIÈRE SÉRIE. — *Causeries guernesiaises.* 1 vol. in-8°. Paris, Sandoz et Fischbacher. Prix... 6 fr. 50 c.

DEUXIÈME SÉRIE. — *Causeries parisiennes.* 1 vol. in-12. Paris, Sandoz et Fischbacher. Prix... 3 fr. 50 c.

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.

SHAKESPEARE

ET

L'ANTIQUITÉ

PAR

PAUL STAPFER

Professeur à la Faculté des lettres de Grenoble

PREMIÈRE PARTIE

L'ANTIQUITÉ GRECQUE ET LATINE DANS LES ŒUVRES DE SHAKESPEARE

LES POÈMES — LA COMÉDIE DES MÉPRISES — TROÏLUS ET CRESSIDA
TIMON D'ATHÈNES — PÉRICLÈS, PRINCE DE TYR
JULES CÉSAR — ANTOINE ET CLÉOPATRE — CORIOLAN



PARIS
LIBRAIRIE SANDOZ ET FISCHBACHER
G. FISCHBACHER, SUCCESSEUR
33, RUE DE SEINE, 33

1879



Sous un même titre, *Shakespeare et l'Antiquité*, cet ouvrage comprend deux parties distinctes et indépendantes l'une de l'autre.

Dans la première partie, l'*Antiquité grecque et latine dans les œuvres de Shakespeare*, qui fait la matière du présent volume, il ne faut pas voir autre chose qu'une simple étude partielle de l'œuvre et du génie de Shakespeare, comme le serait par exemple un examen des drames, au nombre d'une douzaine à peu près, dont le poëte a emprunté le sujet à l'histoire contemporaine de l'Angleterre. *Sept* pièces de son théâtre seulement sont analysées dans ce volume ; on comprend qu'une étude ainsi limitée pouvait être d'autant plus minutieuse et plus approfondie que le cadre en était moins étendu.

La seconde partie, *Shakespeare et les Tragiques grecs*, qui sera publiée ultérieurement, embrasse un horizon plus vaste. C'est une histoire générale des transformations de l'art dramatique, une série d'essais de littérature comparée sur la tragédie antique et moderne, travail dont Shakespeare est le centre plutôt que l'objet unique et précis. Quelques-uns des principaux chefs-d'œuvre de son théâtre, notamment *Hamlet* et *Macbeth*, y sont étudiés en détail, d'abord pour leur importance propre, puis pour les rapports ou les contrastes intéressants qu'ils présentent avec des personnages et des situations

analogues dans le théâtre grec. — Il restait à faire pour la comédie ce qui avait été fait pour la tragédie ; après *Shakespeare et les Tragiques grecs*, on attendait sans doute : *Shakespeare et Aristophane;* mais la comparaison de ces deux poëtes ne m'a pas paru assez féconde pour justifier le choix d'un semblable titre. Ce que j'avais à dire sur la comédie formera, en dehors et à la suite de *Shakespeare et l'Antiquité*, un livre à part, intitulé *Molière, Shakespeare et la Critique allemande.*

L'édition de Shakespeare dont je me suis servi est celle de Delius.

L'Allemagne a l'avantage de posséder une excellente traduction versifiée de Shakespeare ; cela dispense les critiques allemands de retraduire le poëte ; c'est un usage reçu parmi eux de citer de confiance la version de Schlegel, qui est classique et fait autorité. La même facilité ne nous est point accordée en France, ni pour les œuvres de Shakespeare, ni pour celles d'aucun poëte étranger ou ancien. Chez nous, chaque critique nouveau est ou se croit tenu de retraduire à sa façon tous les passages qu'il cite. Ce scrupule, à mon sens, est fort exagéré. La traduction et le commentaire, l'interprétation littérale d'une œuvre et son interprétation idéale, sont deux fonctions différentes qui ne demandent pas le même genre de talent. C'est un abus d'exiger en principe et sans nécessité particulière qu'un critique ou un historien de la littérature ajoute à ce qui est proprement sa tâche celle de se faire encore traducteur. L'énorme surcroît de travail qu'on lui impose ainsi a naturellement pour conséquence de le rendre avare de citations, qui ne sont pas seulement la parure, mais la substance même et les pièces justificatives d'un livre de critique ou d'his-

toire littéraire. Nous possédons en français une bonne traduction de Shakespeare en prose, celle de M. François-Victor Hugo. Le fils de Victor Hugo a traduit Shakespeare *con amore*, non-seulement avec exactitude, mais avec la dévotion d'un disciple enthousiaste et le soin religieux d'un artiste; le seul défaut de son travail est un peu d'obscurité çà et là, provenant du louable effort de l'ouvrier pour lutter de concision avec son modèle. J'ai cité généralement la traduction de M. François-Victor Hugo, en prenant toujours soin de la comparer avec d'autres traductions et avec le texte, en lui faisant parfois subir des modifications légères dans le sens de plus de liberté et de clarté, et ce n'est que dans quelques cas fort rares et vraiment exceptionnels que j'ai cru devoir la refaire entièrement. Mais partout où cela m'a été possible, j'avoue que j'ai cité de préférence des traductions ou même des imitations versifiées, non-seulement de Shakespeare, mais aussi, dans la seconde partie de cet ouvrage, d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Je n'ignore pas les objections graves que les doctes soulèvent contre les traductions en vers au nom de l'exactitude littérale ; mais, en pareille matière, pourquoi les réclamations de la grammaire et de l'érudition seraient-elles plus dignes d'être écoutées que celles de l'art et du goût? Lorsqu'il s'agit d'un poëte ou d'un grand écrivain, l'éclat, le mouvement, l'harmonie, bref, la beauté de la forme, est quelque chose de non moins sacré que le sens : je ne connais pas de pire infidélité que celle de ces traductions en prose faible et traînante qui, sous prétexte de rendre mot pour mot toutes les idées, toutes les nuances de l'original, feraient croire au lecteur, par leur mauvais style, que Shakespeare était lourd et Sophocle diffus.

Les auteurs allemands, anglais ou français auxquels je dois mes informations matérielles et mainte idée exprimée dans

cet ouvrage sont très-nombreux et très-divers. Le soin que j'ai eu d'indiquer continuellement mes sources, soit dans les notes, soit dans le texte même, me dispense de dresser ici une liste de noms qui, si longue qu'elle fût, ne serait jamais assez complète. Je ne nommerai dans cet avant-propos qu'un critique de Shakespeare; mais c'est pour exprimer le regret de ne pouvoir l'ajouter à tous mes autres guides : j'ai connu trop tard pour en profiter l'existence d'une thèse latine de M. Beaussire sur les trois tragédies romaines, *De summi apud Britannos poetæ tragœdiis è Plutarcho ductis.*

SHAKESPEARE

ET

L'ANTIQUITÉ

PREMIÈRE PARTIE

L'ANTIQUITÉ GRECQUE ET LATINE DANS LES ŒUVRES DE SHAKESPEARE

INTRODUCTION

Shakespeare est considéré avec raison comme le représentant le plus parfait du drame moderne ou romantique dans son contraste, d'une part avec la tragédie ancienne ou classique, d'autre part avec la tragédie néo-classique; mais comment est-il arrivé à donner ce caractère à son théâtre? Est-ce par indifférence ou par choix? A-t-il continué au hasard une tradition qu'il avait reçue? Ne connaissait-il rien de l'antiquité? N'avait-il ni livres classiques à sa portée, ni imitations classiques devant ses yeux, ni docteurs classiques autour de lui? Ou bien, au contraire, avait-il par son instruction accès auprès des livres, voyait-il des imitations, entendait-il professer les doctrines des Grecs et des Latins, et est-ce en toute connaissance de cause et par un conseil bien arrêté qu'il a suivi sa libre voie? — Pour pouvoir répondre complétement à cette question, nous aurons à chercher dans quelle mesure l'Angleterre a participé au grand mouvement européen de la Renaissance, quelle était, au temps de Shakespeare, sous le règne de la savante Élisabeth, la moyenne générale des connaissances classiques, quel était aussi l'état du théâtre au

point de vue particulier des imitations grecques ou latines, et s'il y avait des professeurs d'art poétique divulguant les théories des anciens. Il nous faudra ensuite, avec ce que l'on a de renseignements authentiques sur la vie du poëte, et surtout à l'aide des indications fournies par ses œuvres elles-mêmes, mesurer l'étendue de son instruction littéraire, recomposer en quelque sorte sa bibliothèque, le suivre dans les sociétés où il pouvait entendre parler des lettres antiques et dans la solitude où il lisait ses auteurs favoris,... mais ici on est en pleine conjecture; enfin nous chercherons, partout où il sera possible d'en surprendre l'expression ou la trace, le fond de ses sentiments à l'égard des anciens et de leurs partisans modernes.

Dans l'infinie variété de son théâtre, Shakespeare a mis sur la scène des noms, des personnages et des sujets classiques. Dès le début de son activité littéraire, et surtout au début, l'antiquité l'occupe; ses poëmes descriptifs, *Vénus et Adonis*, *Lucrèce*, sont grecs et latins, au moins par le titre et par la donnée; ils appartiennent, ainsi que les sonnets, à une certaine école en littérature, à l'école italienne, dont l'influence remplit tout le XVIe siècle, et l'on remarque dans les premiers drames qui lui sont attribués un si lourd bagage de collége, un luxe si encombrant de réminiscences classiques, qu'il faudrait considérer notre poëte comme un érudit, j'allais dire comme un pédant, si l'on devait voir dans ces drames son œuvre exclusive et vraiment personnelle. Du commencement à la fin de la carrière poétique de Shakespeare, l'antiquité n'a pas cessé d'être plus ou moins présente dans tout son théâtre, ici par une citation expresse, là par une simple coïncidence qui rappelle au lecteur un passage connu, ailleurs par une expression, un souvenir, un nom propre. Dans le *Songe d'une nuit d'été*, il y a un Thésée, « duc d'Athènes »; il est vrai que ce Thésée parle de la Saint-Valentin et envoie au couvent une jeune fille rebelle à son père. Les personnages fantastiques de la *Tempête* s'appellent Iris, Cérès, Junon. Le roi Lear est un descendant d'Énée. Cymbeline appartient à la même dynastie : il fait la guerre aux Romains; Caïus Lucius est le nom du général qui marche contre lui. Mais cela ne suffit pas pour donner à ces pièces un cachet d'antiquité, et l'on ne peut appeler *antiques* que les comédies ou tragédies dont voici la courte énu-

mération : les *Méprises*, dont les *Ménechmes* de Plaute ont fourni le sujet; *Troïlus et Cressida*, où les personnages sont ceux de l'*Iliade* d'Homère; *Timon d'Athènes*, *Coriolan*, *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*. Et encore ces six ouvrages sont-ils bien antiques d'esprit et de couleur? Est-ce directement par les anciens, étudiés dans le texte ou lus dans des traductions, que Shakespeare a pris connaissance des sujets classiques qu'il a traités? Ne serait-ce pas par la tradition du moyen âge, ou même simplement par celle du théâtre?

Des diverses pièces que nous aurons à examiner dans cet esprit, la comédie des *Méprises* est la première en date, mais non en importance; elle a relativement peu de chose à nous apprendre sur Shakespeare au point de vue de ses rapports avec l'antiquité. Lecture charmante d'ailleurs, elle nous offrira plutôt une récréation qu'une étude. Ce sera pour nous une occasion de relire les *Ménechmes*, et peut-être de choisir, parmi les nombreuses imitations qui ont été faites de l'ouvrage de Plaute, celles de Rotrou et de Regnard, pour étendre le champ de notre comparaison.

Rien, au contraire, n'est plus important pour notre étude que *Troïlus et Cressida*. C'est le sujet même de l'*Iliade* que Shakespeare a traité dans cette pièce, c'est le monde d'Homère qu'il a représenté, mais avec tant de fantaisie, de hardiesse et d'irrévérence, qu'aucune œuvre de lui n'a plus scandalisé ses juges sévères, ni fait déraisonner davantage ses critiques enthousiastes. Le scandale vient de ce que la peinture est une parodie : grande joie pour les détracteurs d'Homère, s'il y en a encore; mais sujet d'étonnement et de trouble pour ceux que leur admiration religieuse du grand poëte romantique n'a pas rendus infidèles au culte de l'antiquité. Écoutons l'explication sublime qu'un critique allemand, Ulrici, a imaginée pour concilier les dieux et mettre en paix son âme évidemment partagée et anxieuse entre l'adoration d'Homère et l'adoration de Shakespeare; c'est un échantillon curieux de critique transcendantale :

« Le grand Shakespeare au regard perçant, dit Ulrici, n'a très-certainement pas méconnu le bienfaisant effet qu'un commerce de plus en plus intime avec la haute culture de l'antiquité avait déjà produit et produirait encore sur l'esprit chrétien en Europe. Mais il vit le danger d'une admiration indiscrète pour

l'antiquité classique; car la religion et la moralité de ceux qu l'admirent sans réserve sont vouées inévitablement à la plus profonde décadence : telle fut la destinée du XVIIIe siècle aux yeux de l'observateur attentif. Par une inspiration de son esprit prophétique, qui pénétrait avec une égale clairvoyance l'obscurité des siècles à venir et les nuages du passé le plus lointain, Shakespeare écrivit cette satire profondément significative du monde héroïque d'Homère. Il ne voulait pas abaisser ce qui est élevé, rapetisser ce qui est grand, encore moins attaquer Homère et la poésie héroïque en général; mais il voulait donner un avertissement sérieux à ceux qui sont tentés d'exagérer la valeur des anciens et d'en faire des idoles. »

Ainsi, selon le critique allemand, *Troïlus et Cressida* serait une sorte de protestation prophétique au nom de la morale et de la religion contre l'abus qu'on devait un jour faire de l'antiquité. Un traducteur français de Shakespeare, M. François-Victor Hugo, semble considérer aussi cette pièce singulière comme une prophétie; mais, suivant lui, c'est au nom de la liberté de l'art que le poëte aurait protesté d'avance : « Shakespeare a voulu retirer aux types classiques, écrit le fils de Victor Hugo, un prestige qui devenait dangereux pour la liberté de l'art; il a voulu désarmer cette critique rétrogade qui prétendait imposer à l'avenir l'idolâtrie du passé; il a voulu protester d'avance contre une réaction littéraire dont il pressentait les excès. » De pareilles imaginations trahissent, outre une manière vraiment trop superstitieuse de comprendre le génie, un remarquable défaut du sens de la réalité et de l'histoire. Ce n'est pas dans l'avenir, dans les conjectures et dans les rêves, c'est dans le passé et dans les faits qu'il faut chercher la clef de l'énigme de *Troïlus et Cressida*. La sympathie de Shakespeare pour les Troyens, sa malveillance à l'égard des Grecs, est simplement une tradition latine qui a traversé tout le moyen âge et qui était encore très-vivante au XVIe siècle. Quand les barbares eurent abattu l'empire romain, le spectacle de la puissance colossale qu'ils venaient de terrasser fit sur leurs imaginations une impression extraordinaire. Les vainqueurs se mirent à imiter les vaincus; ils voulurent leur ressembler en toutes choses, ils tinrent à honneur d'appartenir à une commune généalogie — et comme une croyance

consacrée non-seulement par la poésie, mais par l'histoire, rattachait aux Troyens l'origine de Rome, les barbares affichèrent l'ambitieuse prétention de descendre aussi des Troyens. On vit tous les peuples d'Europe célébrer comme leur ancêtre quelque prince de la famille d'Hector : les Francs *Francus*, les Normands *Antenor*, les Bretons *Brut* ou *Brito*. Florissantes durant tout le moyen âge ces légendes étaient, à l'aurore de la Renaissance, plus en honneur que jamais; elles inspiraient en 1572 la *Franciade* de Ronsard, et quand Shakespeare écrivit *Troïlus et Cressida*, elles n'avaient pas encore disparu du souvenir des contemporains. En donnant à Hector un rôle glorieux, un rôle infâme à Achille, Shakespeare suivait une tradition nationale; son esprit humoristique s'est égayé aux dépens des Grecs, mais il ne voulait pas faire une caricature de l'*Iliade*. Aucun poëte ne fut jamais moins révolutionnaire et moins agressif; le fond de son humeur est la sérénité, il plane en souriant dans les pures régions de l'art, au dessus de tous nos débats littéraires, et, content de créer, il dédaigne la lutte.

Timon d'Athènes, par le lieu de la scène, par le nom des personnages, est encore une pièce à classer sous l'étiquette de théâtre grec de Shakespeare. Nous aurons à chercher quels emprunts le poëte peut avoir faits, soit directement à Plutarque et à Lucien, qui ont parlé de Timon, soit au théâtre anglais contemporain, où l'on avait déjà traité le même sujet. Rien de moins grec d'ailleurs que *Timon*, et dans maints détails de la pièce, et dans le rôle entier d'Alcibiade, et surtout dans le caractère outré, septentrional et sombre de la misanthropie du principal personnage. Mais la critique littéraire n'est point à l'aise pour juger cet ouvrage, à cause du manque d'authenticité de quelques-unes de ses parties et de l'extrême incertitude du texte.

Les plus belles et les plus connues des pièces antiques de Shakespeare sont ses trois tragédies romaines, pour la composition desquelles Plutarque a été son unique source. Mais par combien d'intermédiaires le poëte a-t-il connu l'historien? M. Philarète Chasles en compte quatre. En 1603, un Italien nommé Florio, qui savait plusieurs langues, traduisit en anglais les *Essais* de Montaigne. Shakespeare lut cette traduction, prit goût à notre grand moraliste, et l'admiration professée par l'auteur

des *Essais* pour Plutarque et pour Amyot le frappa. Une traduction anglaise de Plutarque par Sir Thomas North, faite non sur le texte grec, mais sur le français d'Amyot, était publiée depuis vingt-quatre ans. Shakespeare ne paraît pas l'avoir remarquée, jusqu'à ce que la lecture de Montaigne eût appelé sur Plutarque son attention. Il la lut alors et l'on vit paraître successivement, dans l'espace de trois ou quatre années, *Jules César*, *Coriolan*, *Antoine et Cléopâtre*. Telle est l'ingénieuse construction de M. Philarète Chasles; malheureusement elle n'est pas appuyée sur les faits. La composition de *Jules César* est antérieure à cette fameuse année 1603, dont l'imagination du trop spirituel écrivain a fait une sorte de date climatérique dans l'histoire de Shakespeare. Il est certain que Shakespeare a connu Montaigne, puisqu'il a introduit dans son théâtre, et notamment dans la *Tempête*, quelques passages des *Essais*. Mais que cette lecture ait exercé sur lui une grande influence, qu'elle ait imprimé à sa pensée une direction toute nouvelle, c'est là une pure supposition. Ne disons donc point, de peur de nous tromper, que Montaigne a révélé Plutarque à Shakespeare. Une seule chose est sûre : Shakespeare n'a connu Plutarque que par Amyot, ou plutôt par son traducteur anglais, Thomas North. La preuve que Shakespeare n'a connu Plutarque qu'à travers le traducteur d'Amyot est facile et amusante à faire. En comparant les textes, on voit que le poëte a suivi la traduction au point de lui emprunter des phrases entières, des tours particuliers, des épithètes de luxe, une certaine redondance propre au bon Amyot, et jusqu'à des erreurs et à des contre-sens.

On conçoit l'intérêt qui doit s'attacher à une lecture comparée des tragédies romaines de Shakespeare et des *Vies* correspondantes du Plutarque d'Amyot. Il sera piquant de noter les reproductions exactes; l'art du poëte transformant en drame les récits de l'historien sera plus curieux encore à observer, et rien enfin ne pourra être plus instructif que de le voir s'écarter de son guide partout où la poésie exige qu'il soit infidèle à l'histoire. Mais remarquons qu'une pareille nécessité a été singulièrement rare. Presque en toute circonstance, Shakespeare a pu suivre son modèle avec une fidélité scrupuleuse sans trahir les droits supérieurs de la poésie. Lui qui, en général, use de ses

sources avec une si souveraine indépendance, il a montré devant Plutarque un esprit de modestie et de soumission qui étonne. L'explication de ce fait se trouve dans l'imagination poétique de l'historien grec, plus curieux de vérité morale que de vérité historique, et qui fait lui-même profession d'écrire, non des *Histoires*, mais des *Vies*. Dans la transformation que Shakespeare avait à faire de l'histoire en poésie, Plutarque a fait lui-même plus de la moitié de la besogne. Mais, quoi qu'il en soit des qualités poétiques de Plutarque et de la conformité de Shakespeare avec l'auteur grec dans ce cas particulier, la thèse générale n'en est pas moins vraie : un poëte n'est pas un historien et n'est pas tenu de faire œuvre d'historien. La vérité poétique ou idéale est d'une autre nature que la réalité historique, et elle est d'un ordre beaucoup plus élevé. La poésie a sur l'histoire le genre de supériorité que les idées ont sur les faits, l'esprit sur la matière, la raison et la conscience humaines sur le cours aveugle des événements. Nous aurons plus d'une fois lieu de montrer, à propos de Shakespeare, comment la poésie corrige le prosaïsme de l'histoire, et nos développements ne seront que le commentaire de ce passage de la *Poétique* d'Aristote : « La poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus sérieux que l'histoire, puisque la poésie s'occupe davantage de l'universel et que l'histoire s'occupe davantage du particulier. »

Si le poëte n'est pas un historien, il est encore moins un érudit. Le théâtre de Shakespeare est rempli d'anachronismes, de manquements à la vérité locale et temporaire, que la pédanterie d'une critique superficielle se plaît à relever et à lui reprocher. Il faudra faire la part de cette critique et lui concéder que certains anachronismes sont choquants; mais la distinction entre ce qui est choquant et ce qui ne l'est pas est délicate ici, et je ne connais pas de question où il soit plus difficile de donner au goût des règles certaines. En général il est vrai de dire, non-seulement que ces petites inexactitudes de temps et de lieu sont des fautes vénielles, mais qu'elles ont dans l'art même leur nécessité, et que tout drame tiré de l'histoire ancienne qui n'est pas le pastiche d'un érudit, mais la création d'un poëte, doit violer hardiment la couleur locale et offrir un anachronisme profond. « Shakespeare, dit Gœthe, a transformé ses Romains en Anglais, et il *a eu*

raison, car autrement sa nation ne l'aurait pas compris. » Ben Jonson n'a pas eu cette haute raison; il s'est attaché, avec tout le soin et le détail d'une science minutieuse, à mettre de vrais Romains sur la scène, et il a composé deux tragédies qui ne peuvent être comprises et goûtées que des érudits et restent sans action sur l'esprit populaire. Mais admirons le miracle du génie : pendant que Ben Jonson conserve scrupuleusement l'enveloppe extérieure, l'âme lui échappe, et ses Romains n'ont de romain que le costume; Shakespeare, créateur d'âmes, fait des Romains plus vrais au fond que ceux de Ben Jonson, parce que les Anglais qu'il a sous les yeux et qui sont, dit-on, ses modèles, ont des traits de caractère communs avec les citoyens de l'ancienne république, parce que la populace de Londres est la vivante image de la populace de Rome, et parce qu'il peint l'éternelle humanité.

Tel est l'aperçu sommaire des principales questions que nous aurons à examiner à propos des pièces antiques de Shakespeare.

Comme il n'y en a qu'une demi-douzaine, c'est, dans un petit cadre, une assez vaste étude, et cette manière nouvelle d'aborder le génie du grand poëte rajeunirait le sujet, s'il en était besoin; mais j'ose dire que, sous tous les aspects où Shakespeare peut être étudié, la question est encore aussi neuve qu'au premier jour où la critique s'est occupée de lui.

Shakespeare est toujours nouveau, non-seulement au sens où le sont tous les grands génies, parce qu'on n'atteint jamais le fond de leur pensée, mais pour des raisons particulières à lui et qui ne sont le cas de personne autre. Né à une époque de pleine lumière historique, il est à peine connu dans sa vie et dans son caractère. Les faits certains de sa biographie sont peu significatifs, et ils sont si clair-semés que la critique en est réduite, pour composer un ensemble qui se tienne, à combler les lacunes avec des conjectures. On demande à ses ouvrages des révélations sur sa personne. On interroge ses sonnets : ils sont pleins d'obscurités; les commentateurs se succèdent et les commentaires ne se ressemblent pas. On interroge son théâtre; on dit : Hamlet, c'est Shakespeare, et l'on veut retrouver encore quelques traits de son humeur dans la mélancolie de Jacques, dans la misanthropie de Timon, dans la gravité triste de Vincentio, jusqu'à ce qu'un nouvel interprète vienne et dise : Vous vous trompez; Henry V, ca-

chant sous un masque de gaieté et de folie le bon sens pratique et l'esprit d'action, voilà l'image de Shakespeare. Rien n'est plus téméraire qu'une pareille exégèse; elle tend, sans qu'on y songe, à dépouiller Shakespeare de ce qui fait sa principale gloire. On oublie, en effet, que l'art dramatique est impersonnel par excellence, et que si Shakespeare est le plus grand des poëtes dramatiques, c'est parce que, plus que tout autre, il a prodigué, comme en se jouant, une variété infinie de caractères, au-dessus desquels il plane avec l'indifférence d'un créateur étranger à son œuvre; si étranger vraiment qu'il semble ne s'en être pas préoccupé. On dirait qu'il a pris le métier de poëte uniquement pour faire sa fortune. Ce but atteint, il se retire du théâtre dans la force de l'âge et du talent, va jouir à la campagne du repos qu'il a gagné, et ne prend pas la peine de publier ses pièces. Cependant on ne peut dire qu'il n'eût pas souci de sa réputation littéraire, car il a édité et réédité avec soin ses poëmes et ses sonnets; on ne peut dire qu'il n'eût pas conscience de sa supériorité comme poëte dramatique, car l'admiration de ses contemporains lui disait assez haut ce qu'il valait; on ne peut dire enfin qu'en dehors du théâtre ses œuvres dramatiques n'eussent point d'existence, et que leur fortune fût liée à la représentation scénique, car Ben Jonson publia les siennes, elles trouvèrent des lecteurs, et le public était si avide de lire les pièces de Shakespeare qu'il y en eut dix-huit d'imprimées à la hâte et très-incorrectement, comme on devait l'attendre de publications faites sans la participation et l'aveu de l'auteur. Ainsi la personne de Shakespeare est une première énigme; comme toutes les énigmes insolubles, elle reçoit autant d'explications différentes qu'il y a d'interprètes pour la deviner.

Si de la personne du poëte nous passons à ses œuvres, et d'abord à la critique du texte, la même incertitude règne sur ce nouvel ordre de questions. Soit qu'il n'ait pas daigné prendre soin de sa gloire, soit que le temps lui ait manqué pour exécuter ses desseins, soit pour tout autre motif qu'il plaira de supposer, Shakespeare, nous venons de le voir, n'a pas lui-même recueilli et publié ses pièces. La première édition complète parut sept ans après sa mort, en 1623, dans un volume in-folio qui, fourmillant de fautes d'impression, de passages incompréhensibles, de

vers faux, de lignes mal ponctuées, d'erreurs et d'absurdités de tout genre, ne doit pas être reçu comme le texte définitif et peut seulement servir de base aux conjectures de la critique. Prenons quelques-unes de ces conjectures au point où elles en sont aujourd'hui, et disons un mot de ce qu'on appelle les *pièces douteuses*. Indépendamment des passages douteux qui se trouvent dans tout le théâtre, il y a des pièces entières dont l'authenticité n'est rien moins qu'établie. La nouvelle *Société de Shakspere*, en Angleterre, publie sur ce poëte des travaux critiques; notons, en passant, que la nouveauté qui frappe d'abord quand on voit ses publications, c'est qu'elle a cru devoir adopter pour un nom si célèbre une orthographe différente de celle où nous étions accoutumés : ainsi le nom même de Shakespeare est incertain. La Société émet des conjectures sur la constitution du texte; mais souvent, ce qu'un membre propose, un autre le combat et le détruit. Voici, par exemple, M. Fleay qui pense que *Titus Andronicus*, drame horrible attribué à Shakespeare ou au moins à sa collaboration, doit être complétement retranché de ses œuvres : M. Wheatley proteste; il met en avant les preuves externes, maintes fois invoquées dans ce débat, et ce qui est nouveau, les preuves internes, indiquant tous les vers de cette atroce tragédie qui lui paraissent porter l'empreinte du maître et n'avoir pu être faits que par lui. — Une autre pièce douteuse est *Timon d'Athènes;* elle a des incohérences, des contradictions qui semblent accuser un manque d'unité dans la main-d'œuvre; en outre, plusieurs scènes sont écrites, assurent les juges compétents en Angleterre, avec un prosaïsme nu et plat qui est le contraire du style shakespearien. On admet généralement la dualité de composition; mais jusqu'ici on supposait que Shakespeare avait remanié une pièce du répertoire en y intercalant des scènes nouvelles. Un membre de la nouvelle *Société de Shakspere* retourne ingénieusement l'hypothèse; il croit que la partie originale, le noyau de la pièce, est du grand poëte, et qu'un ouvrier maladroit est venu ensuite l'amplifier. Mais à quel propos cette amplification malheureuse? La conjecture du critique est ici des plus neuves : les imprimeurs de l'édition in-folio de 1623, ayant mal pris leurs mesures, se seraient trouvés avoir besoin d'une trentaine de pages pour parfaire le volume; dans cette né-

cessité, ils auraient pris *Timon d'Athènes*, dernière pièce qui leur restait à imprimer, et, la mettant entre les mains d'un dramaturge quelconque, ils l'auraient chargé de fournir la copie qui manquait. L'auteur de cette hypothèse, justement effrayé de ce qu'elle a d'audacieux, convient lui-même qu'elle est « hardie jusqu'à l'imprudence ». — Même interversion des idées dans la critique de *Périclès*, troisième pièce douteuse. Shakespeare, au lieu de retoucher et de finir un ouvrage du répertoire, aurait fait une première ébauche composée de la seule histoire de Marina. Tennyson prête à cette conjecture l'appui de sa grande autorité de poëte. Ces détails suffisent pour montrer à quel point la critique du texte de Shakespeare est une question encore neuve aujourd'hui.

J'en dirai presque autant de la chronologie de son théâtre, qu'on croyait fixée. La question est en train de se renouveler par des inductions d'un ordre spécial tirées de la versification du poëte aux époques successives de sa vie. On a remarqué que dans sa jeunesse ses vers, qu'il aimait alors à faire rimer, avaient certaines timidités d'allure dont ils se sont affranchis par la suite. A mesure que le talent de Shakespeare mûrit, sa versification devient plus libre et plus large. Il y a entre ses premières et ses dernières pièces des différences analogues à celles qui nous sont familières entre les *Orientales* et la *Légende des Siècles*. La partie originale de *Périclès*, ce drame que Dryden et toute la critique à sa suite regardait jusqu'ici comme un remaniement de la jeunesse du poëte parce qu'il semblait peu digne de son génie, est aujourd'hui rangée au nombre de ses productions finales. — Le *Songe d'une nuit d'été*, que l'on trouve, je ne sais pourquoi, classé par M. Philarète Chasles, dans son *Étude sur Shakespeare*, parmi les œuvres de la dernière période, est maintenant reporté aux toutes premières années par des considérations internes qui ne font d'ailleurs que corroborer un témoignage extérieur datant de 1598. Nous avons eu la chronologie de Malone et de Samuel Johnson, puis celle de Payne Collier, remplacée à présent par celle de la nouvelle *Société de Shakspere*; peut-on être bien sûr que ce soit la dernière?

Ainsi, en tout ce qui est affaire d'érudition, le sujet de

Shakespeare est neuf. Il n'est pas moins neuf dans l'ordre de la critique littéraire et du jugement esthétique, comme je vais maintenant le montrer.

Je ne referai pas l'histoire de la réputation de Shakespeare au XVIIe et au XVIIIe siècle. Je ne répéterai pas les jugements si souvent cités des critiques d'alors, soit en Angleterre, soit en France. Je voudrais seulement faire ressortir avec netteté le point de vue de l'ancienne critique, dégager l'idée commune qui se retrouve au fond de toute la polémique des défenseurs du poëte comme de ses adversaires. Amis et ennemis voyaient dans Shakespeare un poëte sans art et presque sans conscience, un pur enfant de la nature, un monstre sublime dépourvu de goût et de jugement, semblable, selon les spirituelles images de Coleridge, à ces idiots inspirés, objets du respect religieux des Orientaux, qui marmottent au milieu d'étranges folies les plus hautes vérités, ou à un grand lama qu'on vénère au point d'adorer ses excréments comme des reliques, mais qui n'a ni autorité sérieuse, ni réelle influence. « L'énorme fumier » de Shakespeare n'était contesté par personne; le débat portait uniquement sur la plus ou moins grande valeur du trésor qui y était enfoui : là où Voltaire disait n'avoir trouvé que « quelques perles », les admirateurs du poëte en apercevaient une myriade. Mistress Montagu défend Shakespeare attaqué par Voltaire; mais elle se place exactement au même point de vue que lui, si bien qu'il n'y a pas de différence essentielle entre la défense et l'attaque. Franchement, dit un critique anglais, nous avons plus de sympathie pour la vigoureuse attaque de Voltaire que pour la défense molle de la *belle guerrière*, comme l'appelaient ses contemporains. « Notre auteur, écrit en effet mistress Montagu, en suivant minutieusement le récit des chroniqueurs, a embarrassé ses drames d'un trop grand nombre d'événements et de personnages. Le tumultueux pêle-mêle de ces pièces était pour elles une recommandation auprès d'un auditoire grossier et ignorant qui aimait, comme il le dit lui-même, le bruit des boucliers. Sa pauvreté et le misérable état du théâtre, que la bonne société ne fréquentait pas alors, l'obligèrent à cette complaisance; et malheureusement il n'était pas instruit des règles de l'art, il n'avait aucune notion de la tragédie régulière. » Elle

cite un discours du roi Lear et s'écrie : « Voilà comme le poëte rachète les sottises, les indécences, les irrégularités de son théâtre! » — « N'oublions pas, dit-elle enfin, comme pour conclure et résumer toute sa défense, que les pièces de Shakespeare devaient être jouées dans une misérable auberge, devant une assemblée sans lettres et qui sortait à peine de la barbarie. »

Barbare, mais rempli d'admirables beautés : tel est le point de vue de l'ancienne critique. Je n'oserais pas affirmer que cette manière de voir ait jamais été réellement abandonnée en France. L'enthousiaste Diderot n'a-t-il pas exprimé le plus haut degré d'admiration des Français pour Shakespeare, lorsque, dans un passage trop hardi pour être cité textuellement, il a comparé magnifiquement Shakespeare au saint Christophe de Notre-Dame, informe et grossièrement sculpté, mais si colossal, que nos plus grands poëtes passeraient le front levé entre ses jambes (1)? Dans son *Essai littéraire sur Shakespeare*, réédité en 1839, M. Villemain, près d'un siècle après Voltaire, tout en prodiguant au grand poëte les épithètes de l'admiration la plus vive, écrit encore que les drames du temps de Shakespeare étaient *désordonnés et barbares comme les siens*, mais barbares sans génie, et que ce qui est admirable, c'est qu'il ait fait *briller de si grands éclairs dans le chaos de son théâtre*. Tel a été toujours le fond de la pensée de M. Villemain sur Shakespeare. En 1856, dans un article du *Journal des savants*, il oppose aux mérites particuliers du *Catilina* de Ben Jonson, les « traits sublimes épars » dans le *Jules César* et le *Coriolan*. Des traits sublimes épars, des éclairs dans un chaos : jamais, tenons-le pour certain, M. Villemain n'a eu de Shakespeare une plus haute opinion que celle qui est exprimée par ces métaphores (2). Victor Hugo, dans l'ouvrage bizarre et paradoxal, mais très-digne d'attention, intitulé *William Shakespeare* et écrit à propos de la traduction de son

(1) Il y a, dans la tragédie de *Jules César*, acte Ier, scène 2, une image exactement pareille; Cassius dit de César :

> He doth bestride the narrow world
> Like a Colossus; and we petty men
> Walk under his huge legs.

(2) M. Villemain va jusqu'à expliquer par le contact de Shakespeare avec Ben Jonson, Chapman, Decker et autres *classiques* de son temps « bien des choses d'un art profond qu'il mêle à sa composition et à son style! »

fils, en est encore, au fond, à la vieille manière de voir; l'expression seule est singulièrement rajeunie : « Le drame de Shakespeare marche avec une sorte de rhythme éperdu; il a et donne le vertige..... Son étendue le secoue et lui communique on ne sait quelles oscillations énormes. *Sauvage ivre*, a dit Voltaire. Soit. Il est sauvage comme la forêt vierge; il est ivre comme la haute mer. » M. Taine a parlé de Shakespeare avec tout l'éclat de son talent, mais aussi avec les préoccupations systématiques dont il est coutumier; car on ne peut nier qu'il se soit plu à mettre surtout en lumière les forces aveugles et inconscientes chez l'homme dont la faculté dominante lui paraît être « l'imagination passionnée délivrée des entraves de la raison et de la morale ». En décembre 1874, M. Rousset recevait M. Mézières à l'Académie française; il avait à parler de Gœthe après avoir parlé de Shakespeare. Voici la transition qu'il trouva pour passer du poëte de l'instinct à l'artiste réfléchi : « Dans sa belle étude sur Shakespeare, M. Guizot nous fait admirer, parmi les qualités originales du poëte, cette *naïve ignorance des merveilleuses richesses* qu'il répand à pleines mains. Est-ce Gœthe qui aurait mérité un compliment pareil? »

L'idée nouvelle, que Shakespeare est un artiste aussi, a fait son apparition en Angleterre vers 1815. Elle arrivait d'Allemagne avec la traduction du *Cours de littérature dramatique* de Guillaume de Schlegel. « A mes yeux, disait Schlegel, Shakespeare est un profond penseur et non un génie sauvage et irréfléchi..... Dans ce poëte, qu'on veut représenter comme un simple élève de la nature, je trouve, après un examen approfondi, des preuves très-remarquables d'une haute culture de l'esprit, d'une habileté très-exercée dans l'art de tendre au noble but qu'il s'est proposé..... Demi-dieu en puissance, prophète par la profondeur de sa vue, esprit surnaturel par l'étendue de sa sagesse, supérieur à l'humanité, il s'abaisse cependant jusqu'à elle avec la grâce naïve et l'ingénuité de l'enfance. » Schlegel avait donné la note; ce ne fut depuis lors, en Angleterre et en Allemagne, qu'un concert unanime et ininterrompu de louanges, où l'on n'exaltait plus seulement le génie de Shakespeare, comme l'ancienne critique et l'école française en général, mais sa science profonde et sa haute raison.

Coleridge (1) soutint, avec l'insistance passionnée d'une thèse personnelle et favorite, que le jugement de Shakespeare était égal à son génie. Il ne voulut plus voir de défauts dans ses pièces, et, quand ses yeux lui en montrèrent (car il était sincère autant que clairvoyant), il aima mieux accuser le trouble de sa vue que mettre en doute l'infaillibilité du poëte divin. « J'espère, écrit-il à propos d'une faute apparente de *Coriolan*, qu'en devenant plus sage, je finirai par découvrir quelque profonde excellence dans ce qui me semble maintenant une imperfection. » Justifier Shakespeare de toutes les fautes que l'ancienne critique lui avait reprochées, tel a été le programme de la critique nouvelle : ni la hauteur de vues, ni la largeur d'esprit, ni la finesse d'analyse, ni aussi la subtilité, ne lui ont manqué pour le remplir. Un petit nombre d'écrivains anglais, mais d'un tour d'esprit plus latin que germanique, parmi lesquels il faut citer Hallam et Macaulay, ont fait seuls quelques réserves à leur admiration.

En Allemagne, la critique esthétique de Shakespeare a fait d'étonnants progrès depuis Schlegel. Je ne voudrais pas qu'on pût voir dans cette expression plus d'ironie que mon intention n'est d'en mettre. J'ai une admiration sincère pour l'esthétique allemande, et je n'ai garde d'oublier qu'un professeur allemand, Gervinus, est l'auteur du plus grand livre qu'on ait écrit sur Shakespeare. Supérieure à tout ce que la France et l'Angleterre ont produit en ce genre, l'esthétique allemande est d'une hardiesse et d'une originalité incomparables; mais l'extravagance est l'écueil de ce qui est original et hardi. Les œuvres de Shakespeare sont devenues pour chaque interprète allemand le texte d'un commentaire philosophique. Ce n'est pas précisément cela que je blâme : une semblable exégèse doit être permise dès qu'on admet avec Platon, Hegel et tous les grands métaphysiciens de l'art et de la poésie, que le beau n'est qu'une forme particulière du vrai. Mais l'idée paradoxale des nouveaux commentateurs a été de considérer Shakespeare comme un philosophe autant que comme un poëte; ils ont exalté en lui un théoricien profond ayant clairement conscience de sa profondeur. Ils auraient pu

(1) Les *lectures* de Coleridge ont été faites de 1811 à 1812: la question de savoir si l'initiative, dans la révolution de la critique shakespearienne, appartient à Schlegel ou à lui, est débattue.

cependant apprendre de Gœthe lui-même qu'un poëte n'est pas tout à fait la même chose qu'un philosophe. Gœthe se fâchait quand on lui demandait quelle idée il avait voulu incarner dans son *Faust*. « Est-ce que je le sais? répondait-il; est-ce que je puis le dire? J'ai reçu dans mon âme des impressions, des images..... *Faust* est un ouvrage de fou. » Si *Faust* est un ouvrage de fou, il y a de la chance pour que *Hamlet* ne soit pas l'œuvre d'un parfait logicien. En faisant de Shakespeare un philosophe, les critiques allemands lui ont prêté autant de doctrines différentes qu'il y a de systèmes en Allemagne. Excepté cette affirmation : « Shakespeare est dieu », je ne vois, dit fort bien M. Mézières, que contradictions parmi les opinions des prêtres du nouveau culte.

Quand la critique en est arrivée à ce point d'exagération, un retour en arrière est inévitable; nous n'avons pas à prédire le mouvement, il a déjà commencé, non pas en Angleterre naturellement, ni en France, où l'admiration pour Shakespeare a toujours été en deçà plutôt qu'au delà du juste, mais en Allemagne, comme on devait s'y attendre. Quelques symptômes de réaction s'étaient déjà fait sentir dans les leçons de M. Kreyssig; voici une réaction ouverte et déclarée : M. Gustave Rümelin, dans un très-curieux ouvrage récemment publié à Stuttgart et qui en est à sa deuxième édition, refait de fond en comble, avec quelques arguments nouveaux et bon nombre d'arguments anciens, le procès littéraire de Shakespeare, abandonné ou mollement suivi depuis le XVIIIe siècle. Il ne méconnaît pas le génie du poëte dans la création des caractères, mais il critique son art, il l'accuse de n'avoir pas assez mûri la composition ni assez serré la trame de ses pièces, et d'en avoir trop souvent emprunté le canevas tel quel aux contes et aux chroniques qui lui tombaient sous la main, « satisfait d'y accrocher des traits d'esprit et de haute sagesse, des pensées profondes et de brillantes images, comme on suspend des bougies à un arbre de Noël ».

Ainsi donc rien n'est fixe, rien n'est définitif dans les jugements que l'esthétique porte sur notre poëte, et, par conséquent, tout est neuf. Non-seulement les opinions individuelles varient, mais le point de vue général change et de grandes oscillations ramènent la critique au point où elle en était avant le change-

ment. Je ne crois pas qu'il y ait rien d'analogue à ce renouvellement, à ce flux et reflux, dans l'histoire de la réputation littéraire des autres princes de la poésie moderne. On ne les a pas discutés, commentés, déifiés et remis en question comme Shakespeare. Schlegel a bien attaqué Molière; mais ses critiques, dictées par la rancune nationale, avaient peu de valeur esthétique et n'ont point eu d'écho. L'opinion, en presque tout ce qui concerne le plus grand génie comique de la France, est assez bien établie pour qu'il soit devenu difficile, quand on parle de lui, de dire autre chose que des lieux communs. On ne juge plus Molière, on développe sur son compte le jugement de tout le monde. Mais avec Shakespeare, cet inconvénient — ou cette ressource — n'existe pas; il n'y a point de thèse commune; il faut nécessairement prendre parti et se faire un sentiment personnel. Comment, pour ne citer qu'un exemple, comment concilier des opinions aussi contradictoires que celles de M. Taine, admirant dans Shakespeare « l'imagination passionnée délivrée des entraves de la raison et de la morale »; de M. Mézières, toujours plus frappé, avec Ulrici et Gervinus, de la *raison* et des *intentions morales* du poëte à mesure qu'il pénètre davantage dans la connaissance de son théâtre, et enfin de M. Philarète Chasles qui le définit ainsi : « Un sceptique, frère de Montaigne, observateur calme et souvent cruel »?

Quand on veut étudier Molière, on prend une édition de ses œuvres et on lit : ce n'est pas plus compliqué que cela; si l'on est homme de goût, on a soin seulement de choisir un beau texte, clair et riant, qu'aucun faiseur de notes n'ait attristé ni obscurci. Quand on veut étudier Shakespeare, la chose est loin d'être aussi simple, et les instruments de travail dont il faut s'entourer, de l'aveu des Anglais, montrent que ce n'est pas, même en Angleterre, une entreprise banale. Hallam se plaint de l'extrême obscurité du grand poëte. « Le style de Shakespeare, dit ce critique, est plein de mots nouveaux et de sens nouveaux... Il a d'innombrables vers qui n'étaient pas plus intelligibles de son temps qu'ils ne le sont aujourd'hui... Une foule de passages résistent à toute interprétation; maintes difficultés sont tranchées par nos conjectures, mais non pas résolues... Nous étudions Shakespeare, par le fait, comme nous étudions une

langue étrangère, comme nous lisons un passage difficile en grec, cherchant de l'œil la note explicative. »

Le fondateur de la nouvelle *Société de Shakspere*, en Angleterre, M. Furnivall, dans un prospectus écrit au mois de novembre 1874, a pris soin de dresser, pour l'usage des lecteurs du poëte, la liste de tous les livres les plus propres à faciliter cette lecture et à la rendre profitable. A la suite de ces indications bibliographiques, M. Furnivall donne d'autres conseils d'une bonhomie et d'une familiarité charmantes : « Formez, dit-il, un cercle de dix ou douze hommes et de quatre ou six femmes pour lire les pièces de Shakespeare successivement, tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre, à la ronde, une fois tous les quinze jours, et pour en converser ensemble durant une demi-heure après chaque lecture. » Il y a dans ces chiffres et dans tous ces petits arrangements je ne sais quel parfum de mysticité qui fait ressembler l'institution proposée par M. Furnivall à une sorte de culte shakespearien.

Le danger d'une religion de Shakespeare n'existe pas en France. Nous approcherons de l'œuvre du plus grand poëte de l'Angleterre et de l'Europe moderne avec un respect profond, mais nous ne le tenons point pour infaillible, et si nous apercevons dans son génie une lacune, ou dans son art un défaut, nous ne croirons pas, comme Coleridge, que notre vue nous trompe nécessairement et que l'imperfection apparente doive recouvrir une excellence cachée. L'avantage du sujet partiel que nous avons choisi est que, n'embrassant pas l'ensemble de ce génie immense, nous pourrons d'autant mieux donner à notre étude un caractère de précision plus instructif que les généralités vagues d'une appréciation superficielle. — Mais avant de commencer nos recherches sur l'antiquité grecque et latine dans les œuvres de Shakespeare, il faut dire quelque chose de la renaissance des lettres en Angleterre.

I

ANTÉCÉDENTS CLASSIQUES.

1° Les exemples.

D'après l'historien de la poésie anglaise, Warton, c'est vers l'année 1490 qu'on a commencé en Angleterre à lire les classiques. Sous le règne de Henry VIII, en 1520, une pièce de Plaute fut jouée devant la cour : on a tout lieu de croire que cette représentation se fit en latin; car elle était donnée en l'honneur de quatre otages français, et l'on ne connaît point à cette date de traduction anglaise d'aucune comédie de Plaute. Avant 1530, on cite une traduction et une représentation de l'*Andrienne* de Térence.

« A la fin du règne de Henry VIII (écrit un auteur du XVI[e] siècle, Puttenham), parut une nouvelle société de rimeurs de cour, dont sir Thomas Wyatt et Henry, comte de Surrey, étaient les chefs. Ayant voyagé en Italie, ils s'étaient initiés au mètre harmonieux et au style majestueux de la poésie italienne. Élèves nouvellement sortis des écoles de Dante, d'Arioste et de Pétrarque, ils polirent les formes familières et rudes de notre poésie vulgaire, et ils peuvent pour cette raison être appelés justement les premiers réformateurs du style et du mètre anglais. »

Les dissensions politiques et religieuses qui troublèrent les règnes d'Édouard VI et de Marie Tudor interrompirent quelque temps le mouvement littéraire; plus tardive et plus lente que sur le continent, la Renaissance reprit son cours avec Élisabeth et ne s'acheva qu'à la fin de son règne. La poésie dramatique du moyen âge eut la vie plus dure en Angleterre que de l'autre côté

du détroit; on joua des mystères jusqu'en 1598; la première année du XVIIe siècle vit la reine assister à la représentation d'une moralité intitulée *Lutte de l'Économie et de la Prodigalité*, où Élisabeth put se reconnaître sous les traits de l'Économie. Je mentionne ce petit fait, parce qu'il est riche de sens : la reine Élisabeth professait un sage éclectisme en littérature; amie de la renaissance classique, elle consentait à patronner de sa royale présence la représentation d'une pièce appartenant encore à l'art gothique du moyen âge. Elle a eu le tact, si rare chez un souverain lettré, de ne pas prendre parti entre les différentes écoles qui se partageaient la scène (1), bien différente en cela de Richelieu, dont le protectorat littéraire avait toutes les allures du despotisme.

Donnons-nous un instant le spectacle de la savante cour d'Élisabeth, et d'abord présentons la reine, une des personnes les plus instruites de son temps. Ici, nous ne nous contenterons pas de répéter les paroles de Roger Asham, secrétaire latin d'Édouard VI, puis de Marie Tudor et d'Élisabeth : « La reine lisait plus de grec en un jour qu'un chanoine ne lit de latin en une semaine. » Cet éloge est vague et même équivoque, un chanoine ayant, comme on sait, toutes sortes d'occupations qui peuvent l'empêcher de consacrer beaucoup d'heures en une semaine à la lecture du latin; mesurons avec précision l'étendue de l'instruction d'Élisabeth.

Elle avait écrit un commentaire sur Platon, traduit deux discours d'Isocrate, une pièce d'Euripide, un traité de Xénophon et un traité de Plutarque : voilà pour le grec. En fait de latin, elle avait traduit le *Jugurtha* de Salluste, l'*Épître aux Pisons* d'Horace, la *Consolation philosophique* de Boëce, un long chœur de l'*Hercule sur l'Œta* de Sénèque, une épître encore de Sénèque et une autre de Cicéron. Elle savait écrire en latin, et on a d'elle de nombreuses lettres latines. En anglais, elle maniait le vers aussi aisément que la prose; enfin, elle parlait cinq langues étrangères ou anciennes avec tant de facilité, qu'elle pouvait apostropher en français l'ambassadeur de France, en italien l'envoyé de Venise, en allemand le nonce de l'empire, en cas -

(1) Remarque de M. Mézières.

tillan le parlementaire d'Espagne, et en latin le représentant de Pologne (1). Hallam, historien sévère et scrupuleux, raconte qu'en 1564, à Cambridge, un discours en vers grecs lui fut adressé, et qu'elle sut répondre sur-le-champ quelques phrases de remercîment dans la même langue (2).

Élisabeth n'était pas la seule femme lettrée de son époque; il y a plus d'un nom digne d'être cité à côté du sien : Jane Grey, duchesse de Norfolk, comtesse d'Arundel; lady Coke, fille de Burleigh; les filles de sir Antony Cooke, lady Cecil et lady Russel. Dans une comédie de Shakespeare, *Taming of the Shrew*, un galant offre en cadeau à des dames des livres latins et grecs (3). Quant aux gentilshommes, aux courtisans, aux hommes de guerre ou d'État, qui avaient un remarquable degré d'instruction (je n'ai pas à parler ici des savants de profession), ils sont très-nombreux, j'en nommerai cinq ou six : Raleigh, marin illustre; Thomas Sackville, auteur d'ouvrages très-importants dans l'histoire littéraire du XVIe siècle et particulièrement d'une tragédie dont nous reparlerons; les comtes de Dorset, d'Oxford, de Pembroke et de Southampton, ce dernier, ami intime de Shakespeare.

Harrison, peintre fidèle de la société anglaise vers la fin du règne d'Élisabeth, écrit : « N'omettons pas de déclarer, à la louange singulière des courtisans des deux sexes, que presque tous ont l'usage de plusieurs langues. Il me serait impossible de dire le nombre de gentilshommes et de dames qui, outre la connaissance du grec et du latin, sont versés dans l'italien, l'espagnol et le français. » Le même auteur nous a laissé le tableau suivant de la cour :

« Un étranger entrant à l'improviste dans la cour d'Angleterre se croira plutôt dans une salle d'université, où de nombreux auditeurs prêtent l'oreille à une personne qui leur fait la lecture, que dans le palais d'une reine. »

Le goût pour l'antiquité classique, qui régnait à la cour d'Élisabeth, n'allait pas sans une forte dose de pédanterie. Warton,

(1) Nathan Drake; François-Victor Hugo, tome VI, p. 40 de sa traduction de Shakespeare.
(2) *Introduction to the Literature of Europe*, t. II, p. 34.
(3) Acte II, scène unique.

dans son *Histoire de la poésie anglaise*, donne à ce sujet de piquants détails (1) :

« Quand la reine, écrit Warton, visitait la demeure de ses nobles, elle était saluée par les pénates et conduite dans sa chambre à coucher par Mercure... Les pages de la maison étaient métamorphosés en dryades qui sortaient de tous les bosquets, et les valets de pied gambadaient sur la pelouse sous la forme de satyres... Lorsque la reine chassait dans le parc au lever du jour, elle était rencontrée par Diane, qui la saluait comme le modèle de la pureté virginale... Lorsqu'Élisabeth traversa Norwich, Cupidon, se détachant d'un groupe de dieux sur l'ordre du maire et des aldermen, vint lui offrir une flèche d'or dont ses charmes devaient rendre le pouvoir invincible... présent, dit un chroniqueur, que la reine, qui touchait alors à sa cinquantième année, reçut avec beaucoup de reconnaissance. »

Le mobilier, les tapisseries, tout, jusqu'à la cuisine, prit un cachet d'érudition pédantesque. « Les pâtissiers, écrit encore Warton, se montraient savants mythologues. A dîner, les plats doux, dans la succession variée de leurs formes, représentaient des sujets empruntés aux *Métamorphoses* d'Ovide, et souvent l'éblouissante croûte de glace de quelque immense gâteau historique se trouva ornée d'un bas-relief délicieux de la destruction de Troie. »

L'érudition d'Élisabeth et de sa cour peut-elle être prise pour moyenne de l'instruction classique généralement répandue dans la société à cette époque? Évidemment non. L'historien Hallam, ennemi de toute exagération, a bien raison de nous mettre en garde contre l'illusion commune qui consiste à regarder le savoir de quelques personnes célèbres, célèbres justement parce qu'elles sont des exceptions, comme le partage de tout le monde. Cependant il est vrai de dire que cette savante cour ne resta pas un phénomène absolument unique et isolé; elle devint un modèle que toutes les classes de la société s'appliquèrent à imiter et dont elles réussirent à se rapprocher plus ou moins. La cour eut une grande influence pour donner le ton et former le goût. Au XVIe siècle, la science, en Angleterre comme sur le continent, fut

(1) V. aussi *le Château de Kenilworth*, par Walter Scott.

d'abord une chose aristocratique ; cela s'explique tout naturellement par la rareté et la cherté des livres ; mais à mesure que se multiplièrent les éditions d'auteurs grecs et latins, la science, peu à peu, devint aussi une chose populaire. Les premiers auteurs du drame régulier en Angleterre n'étaient pas tous de grands seigneurs comme Thomas Sackville ; la plupart étaient fils d'artisans ou de paysans ; Marlowe sortait de la boutique d'un cordonnier. Or on est étonné de voir à quel point ils sont tous instruits ; presque tous ont reçu la forte éducation des universités d'Oxford et de Cambridge, et y ont pris leurs grades (1). Il est clair que leurs parents ne les ont pas envoyés à de pareilles écoles sans faire des sacrifices ; le contraste de leur éducation brillante avec l'obscure condition de leurs familles prouve combien l'amour de la science était généralement répandu alors et quelle envie le peuple avait de s'instruire comme les nobles. Nathan Drake, auteur d'un volumineux ouvrage sur Shakespeare et son époque (2), raconte que l'éditeur de saint Chrysostome, le révérend John Boys, pendant les années de son professorat au collége de Saint-Jean, à Cambridge, donnait bénévolement et par pur amour du grec une leçon supplémentaire de grec tous les jours dans sa chambre, à quatre heures du matin, et que cette leçon était régulièrement suivie par presque tous les étudiants de son collége : voilà un fait qui égale tout ce qu'on rapporte en France de l'ardeur de Guillaume Budé au travail, ou de l'enthousiasme de Ronsard et de Baïf pour la science, durant les années de leur noviciat au collége de Coqueret.

Je dois ici donner la liste des principales éditions et traductions d'auteurs classiques qui furent publiées en Angleterre avant 1616, année de la mort de Shakespeare. Ces nomenclatures sont un peu arides ; mais il faut bien savoir quelles étaient les sources de l'antiquité ouvertes à notre poëte.

Si l'on excepte de très-importantes traductions des tragédies de Sénèque, sur lesquelles je reviendrai tout à l'heure, l'attention des traducteurs anglais du XVIe siècle paraît s'être portée sur les historiens grecs et romains plutôt (je prends ce mot

(1) Craik, *Manual of English Literature and Language*, t. I, p. 275.
(2) Publié en 1817.

dans ses deux sens et avec ses deux orthographes) plus tôt que sur les poëtes. De l'année 1550 à l'année 1616, tous les grands historiens de la Grèce et de Rome ont été rendus accessibles, en totalité ou en partie, aux lecteurs anglais. Pour le grec : les deux premiers livres d'Hérodote, Thucydide, une grande partie de Polybe, Diodore de Sicile, Appien (1), Josèphe, Elien, Hérodien et les *Vies* de Plutarque, traduites du français d'Amyot par sir Thomas North en 1579. Pour le latin : Tite-Live, Florus, Salluste, Suétone, Tacite, César, Justin, Quinte-Curce, Eutrope et Marcellin (2).

En 1595 parut une traduction des *Ménechmes* de Plaute, sans autre indication du nom de l'auteur que deux lettres initiales, deux W; en 1591, une édition de l'*Iliade;* en 1593, une édition des *Chevaliers* d'Aristophane, et en 1598, la fameuse traduction d'Homère en vers anglais par le poëte Chapman, ou plus exactement, la traduction de sept chants de l'*Iliade* et de la description du bouclier d'Achille. L'œuvre de Chapman fut complétée plus tard, en 1611.

Aux éditions grecques que j'ai mentionnées, on peut ajouter celle de Lycophron, l'auteur obscur et énigmatique de *Cassandre*, qui, dans la curieuse confusion du goût, si générale au XVIe siècle, où toutes les reliques de l'antiquité passaient pour également vénérables, a eu la bonne fortune d'être pris pour un grand poëte et d'être admiré par plusieurs autant qu'Horace et que Pindare. Je ne mentionne enfin que pour être complet l'édition de six homélies de Chrysostome, du premier livre d'Hérodote, de quinze discours de Démosthène, d'un discours de Lysias, d'un traité de Plutarque et de trois discours d'Isocrate.

Quant aux éditions d'auteurs latins, la liste en est trop longue pour qu'il soit possible de les énumérer, et elle est d'ailleurs si complète que cette énumération n'aurait rien d'utile. On lisait beaucoup plus les Latins que les Grecs. Ce n'est point

(1) Il faut noter cette traduction d'Appien, qui parut en 1578. Plutarque a été la grande et on peut dire la seule source de Shakespeare pour la composition de ses tragédies romaines; cependant le fameux discours d'Antoine dans *Jules César* offre d'assez curieuses analogies avec celui qu'Appien prête à ce personnage dans les mêmes circonstances.

(2) Liste donnée par Nathan Drake.

Sophocle, c'est Sénèque le tragique qui a été le grand modèle de la littérature dramatique au XVIe et même au XVIIe siècle. On ne dira jamais assez l'importance de Sénèque dans la constitution du théâtre néo-classique en Angleterre comme sur le continent. Peut-être aucun écrivain de l'antiquité n'a-t-il eu autant d'influence que lui. Il fallait, pour apprécier l'art savant et profond de Sophocle, un goût plus tranquille et plus reposé, en même temps que plus exercé, et l'on comprend très-bien que le XVIe siècle, dans l'effervescence de son imagination encore jeune, ait été plus séduit par la pompe et l'éclat de Sénèque (1). Le poëte du temps le plus versé dans la littérature classique, Ben Jonson, a beau prêcher l'imitation des anciens, il s'écarte lui-même, autant que personne, des grands modèles grecs. Schlegel signale ce fait comme très-digne de remarque : « On peut juger par là, dit le critique allemand, de l'influence que le ton d'un siècle et le mouvement déjà imprimé à un art exercent sur les esprits les plus indépendants (2). »

De 1559 à 1566, toutes les tragédies de Sénèque furent successivement traduites en anglais. Pendant ce temps, je ne trouve mentionnée qu'une seule tragédie grecque, non point traduite, mais très-librement imitée, les *Phéniciennes* d'Euripide, d'où le poëte Gascoigne, avec deux collaborateurs, tira une pièce intitulée *Jocaste*. En 1581 (Shakespeare avait alors dix-sept ans), parut une édition complète des tragédies de Sénèque en anglais, recueil de toutes les traductions précédentes.

M. Littré, parlant de l'imperfection de la poésie au moyen âge, fait quelque part une belle remarque sur la nécessité où l'art moderne se trouve désormais de s'inspirer de l'art antique : « L'antiquité gréco-latine, dit-il, avait amassé des trésors de style sans lesquels rien d'achevé ne devait plus se produire dans le domaine de la beauté idéale. L'art antique est à la fois un *modèle* et un *échelon* pour l'art moderne : ce modèle et cet échelon, les trouvères ne l'eurent pas (3). » Les dramaturges du XVIe siècle en Angleterre ne connaissaient pas non plus l'art

(1) « Senecam nullo Græcorum majestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitor, etiam Euripide majorem. Inventiones sane illorum sunt : at majestas carminise sonus, spiritus, ipsius. » — *Poétique* de J.-C. Scaliger, liv. VI, chap. VI.

(2) Cours de littérature dramatique, tome III, p. 173 de la traduction française.

(3) Complément de la préface du Dictionnaire de la langue française.

grec ou le connaissaient à peine; mais, à défaut de l'art grec, ils connaissaient l'art latin. Ils avaient lu et admiré Plaute, Térence et Sénèque : c'est quelque chose.

A partir du moment où cette connaissance partielle de l'antiquité commence à se répandre en Angleterre, on y remarque une amélioration sensible dans l'art dramatique. — Sous le règne d'Édouard VI ou de Marie Tudor (on ne sait pas exactement la date), fut écrite une comédie intitulée *Jack Juggler*, imitée de Plaute; l'auteur déclare expressément dans son prologue, que la *première* comédie du poëte latin, c'est-à-dire *Amphitryon*, lui a servi de modèle. On y voit un nouveau Sosie sous le nom de Jenkin, auquel un nouveau Mercure sous le nom de Jack, persuade, après avoir pris sa ressemblance, qu'il n'est pas lui-même, mais quelqu'un d'autre; les raisons démonstratives n'achèvent de produire la conviction dans l'esprit de Jenkin, que lorsqu'elles ont été corroborées, comme d'usage, par l'argument péremptoire des coups de bâton :

..... Jusqu'ici j'ai cru la chose claire,
Mais ton bâton, sur cette affaire,
M'a fait voir que je m'abusais.

Dans le prologue d'une comédie composée à peu près à la même époque, *Ralph Roister Doister*, l'auteur, le docte Nicolas Udall, se réclame de Plaute et de Térence, et fait profession de vouloir être leur disciple.

Le plus ancien ouvrage dramatique connu en Angleterre, où l'on voie paraître sur la scène des personnages empruntés aux légendes de l'antiquité classique, est un intermède burlesque intitulé *Thersite*, qui fut joué en 1537 et imprimé entre 1560 et 1563. C'est une pièce absurde et littérairement sans valeur, bien qu'elle ait un certain intérêt historique. Je ne m'y arrêterai un instant que pour égayer par quelques citations du genre bouffon une nomenclature de noms et de dates dont je sens toute la sécheresse.

La pièce s'annonce et s'explique elle-même en ces termes : « L'intermède suivant va vous montrer que les plus grands vantards ne sont pas les plus braves. » Thersite, à son entrée sur la scène, dit qu'il revient du siége de Troie; mais en même

temps, il parle du roi Arthur, des chevaliers de la Table ronde, et il déclare sa résolution de se promener dans les rues de Londres, en dépit de toute opposition de la part des autorités municipales. Ayant perdu son armure au siége de Troie, il s'adresse à Vulcain pour en avoir une neuve; il demande une *salade* : de là un quiproquo, le plus ancien, dit Collier, dont le théâtre anglais ait gardé le souvenir.

THERSITE. — « Je prie Jupiter de te faire mourir déshonoré. J'entends une salade avec laquelle on se bat.

VULCAIN. — Singulière idée, sur ma parole, de se battre avec quelques herbes dans un plat de bois. Peu d'honneur suivrait semblable victoire.

THERSITE. — Par la passion de Dieu ! Vulcain, où est ton esprit et ta mémoire? Je veux avoir une salade faite d'acier.

VULCAIN. — Vraiment, monsieur; votre estomac la sentira longtemps, car l'acier est dur à digérer. »

Pauvres plaisanteries, et qui n'ont d'autre intérêt que de nous montrer l'art du calembour dans sa naïveté, dans son enfance, dans ce qu'on a spirituellement appelé son *âge hiératique.*

Thersite finit par avoir son armure. Il l'endosse et s'écrie: « Paraissez maintenant, roi Arthur, et tous les chevaliers de la Table ronde! » L'entrée d'un soldat sur la scène met deux fois en fuite le fanfaron, qui à la seconde fois jette, pour courir plus vite, sa masse d'armes et son épée. Dans le cours de la pièce, Télémaque, un enfant malade, tourmenté par les vers, arrive avec une lettre d'Ulysse pour la mère de Thersite, sollicitant un remède. Celle-ci donne je ne sais quelle recette pour la guérison du petit. Il est difficile de saisir l'à-propos de cet épisode, qui renfermait peut-être quelque allusion contemporaine complétement impénétrable pour nous.

Au commencement du règne d'Élisabeth, nous trouvons quelques pièces sur des sujets classiques : *Cambyse*, « lamentable tragédie, dit le titre, mêlée de beaucoup de choses plaisantes et joyeuses » ; *Appius et Virginie*, drame plutôt allégorique qu'historique, et qui tient encore des moralités; on y voit la Conscience, la Justice et l'Opinion publique personnifiées, qui s'occupent à punir Appius et à consoler Virginius. Virginie et sa

mère vont à l'église, et Virginius, avec une louable orthodoxie, explique la création de l'homme et de la femme conformément au chapitre II de la Genèse. Mentionnons aussi une pièce historique de *Jules César*, qui fut jouée à la cour en 1561 ou 1562, le plus ancien exemple, dit Collier, d'un spectacle emprunté à l'histoire romaine.

Le 18 janvier 1561 est une date importante dans l'histoire du théâtre anglais. Ce jour-là, trois ans avant la naissance de Shakespeare, fut représentée devant la reine, à Whitehall, une tragédie qui fait époque. Elle avait pour titre *Gorboduc ou Ferrex et Porrex*, et pour auteur Thomas Sackville, que j'ai déjà nommé parmi les grands seigneurs lettrés de la cour d'Élisabeth; Thomas Sackville, lauréat des universités de Cambridge et d'Oxford, et qui devint chancelier de l'une d'elles, protecteur des lettres, faiseur de sonnets, auteur d'une sorte de composition historique en vers intitulée le *Miroir des magistrats*, qui se distingua plus tard comme homme d'État, fut élevé par Élisabeth à la dignité de lord Buckhurst et par Jacques Ier à celle de comte de Dorset. Sackville avait eu un collaborateur, Thomas Norton. *Gorboduc* est la première tragédie régulière qui ait paru sur la scène anglaise. Elle était écrite dans le style qu'avait mis à la mode le goût croissant pour l'antiquité; mais nous savons qu'il ne faut entendre par ce mot que l'antiquité latine et notamment les tragédies de Sénèque. Comme ses modèles classiques, la tragédie de *Gorboduc* rejette la plus grande partie de l'action derrière la scène, la remplace par des discours et termine chaque acte par un chœur; tout y est constamment sérieux; le poëte se garde bien de mêler, comme l'auteur de *Cambyse*, à sa « lamentable tragédie, beaucoup de choses plaisantes et joyeuses ». Cette pièce a les qualités et les défauts de toutes celles du même genre : elle est bien écrite et ennuyeuse; les discours sont éloquents, mais longs et sentencieux; les personnages parlent trop et n'agissent pas assez; les belles maximes qu'ils débitent n'ont point de rapport avec l'action. Il n'y a ni passions ni caractères. Si la pièce de *Gorboduc* manque de pathétique, ce n'est pas faute de meurtres, d'égorgement et de massacres; l'auteur, tout en s'interdisant de verser une seule goutte de sang sur la scène, a consciencieusement rempli son devoir de poëte tragique : il tue

l'un après l'autre tous ses personnages. — Voici en deux mots l'analyse de ce drame célèbre.

Gorboduc est un descendant de Brut ou Brito, arrière-petit-fils d'Énée et premier roi des Bretons. Sans songer à la leçon terrible laissée par le roi Lear, un de ses ancêtres, Gorboduc abdique la couronne et partage le royaume entre ses deux fils, Ferrex et Porrex. Naturellement, les deux frères ne sont pas plus tôt rois qu'ils se font la guerre. Ils se rencontrent dans un combat singulier, et le cadet tue l'aîné. Leur mère, qui avait un faible pour l'aîné, le venge en égorgeant le cadet. Le peuple indigné se révolte; il égorge Gorboduc et la reine. De tous ces crimes résulte une horrible guerre civile qui ravage le royaume pendant cinquante ans, et la toile ne tombe qu'après un massacre général.

Sur un point important, Sackville s'écartait de l'idéal classique: il n'a pas observé les unités de temps et de lieu. Nous verrons les regrets que cette licence causait à sir Philip Sidney, grand admirateur, au reste, de la tragédie de *Gorboduc*.

A mesure qu'on avance dans le règne d'Élisabeth, les pièces de théâtre composées sur des sujets classiques se multiplient; il devient de plus en plus impossible de les énumérer toutes. Dans l'espace de douze ans, il y eut dix-huit drames de ce genre joués devant la reine, parmi lesquels je citerai un *Oreste*, une *Iphigénie*, un *Ajax et Ulysse*, un *Narcisse*, un *Alcméon*, un *Quintus Fabius*, un *Mucius Scœvola*, un *Persée et Andromède*.

George Peele, camarade de Shakespeare au théâtre de Blackfriars, donna en 1584 une pièce intitulée le *Jugement de Pâris*. Elle renfermait un compliment bien étrange à l'adresse de la reine Élisabeth. Je ne connais pas le texte de ce compliment, mais Collier affirme qu'il était absolument pareil à celui qu'un autre poëte adressa, cinquante ans auparavant, à la mère d'Élisabeth, la reine Anne de Boleyn, lorsque après son mariage elle fit une entrée solennelle à Londres. On donna à cette occasion un divertissement dans lequel on représenta aussi le jugement de Pâris. Cinq personnages étaient en scène : Mercure, Pâris, Junon, Pallas et Vénus; voici les paroles qu'ils échangeaient.

Mercure disait à Pâris: « Jupiter te fait remettre cette pomme;

il t'ordonne de prononcer dans ce débat un jugement conforme à la vérité.

PÂRIS. — Jupiter me donne là une tâche étrangement délicate, de juger laquelle de ces trois dames est la plus belle.

JUNON. — Toutes les richesses de la terre, tous les royaumes sont en mon pouvoir; donne-moi la pomme, et tu auras le meilleur de mon empire.

PALLAS. — Adjuge-la-moi, et je te donnerai ce qui vaut mieux qu'un royaume, la sagesse, inestimable trésor.

VÉNUS. — Préfère-moi, et je te récompenserai, Pâris, par le don de la plus belle dame de la terre.

PÂRIS. — Je désobéirais à l'ordre souverain de Jupiter, si je laissais l'appât d'aucune récompense influencer mon jugement. — Dame Vénus, votre beauté, surpassant beaucoup celle de ces deux dames, mérite la pomme, à mon avis. Mais, pour parler franc, il y a ici, dans cette assemblée, une quatrième dame, qui est en toute justice la plus digne de l'avoir, puisqu'elle est incomparable à la fois en richesse, en esprit et en beauté, qualités séparées dans chacune de vous. Seulement, pour payer une perfection si excellente, une simple pomme d'or est, en vérité, un présent mille fois trop mesquin. »

Adressé à Anne de Boleyn, dans la fraîcheur de l'âge et de la beauté, un pareil compliment n'avait rien de ridicule; mais, quand on pense qu'on le fit resservir, en 1584, pour Élisabeth, qui n'avait jamais été jolie et qui avait alors *cinquante et un ans*, et qu'une plaisanterie de cette force était un moyen sûr de lui plaire, on se demande où sont les limites de l'illusion humaine et de la vanité féminine.

Thomas Lodge, en 1586, tira une tragédie des vies de Marius et de Sylla par Plutarque. — Si j'avais à faire un tableau complet de l'art dramatique au temps de Shakespeare et avant lui, je devrais donner une grande place à deux auteurs considérables de cette époque, John Lilly et Christophe Marlowe. Lilly est surtout célèbre comme fondateur d'un genre d'esprit particulier, l'*euphuisme*, ainsi nommé du titre de son principal ouvrage, *Euphuès*, roman moral; l'*euphuisme* fut en Angleterre à peu près ce qu'ont été un peu plus tôt ou un peu plus tard le *gongorisme* en Espagne, le *marinisme* en Italie et l'esprit *précieux* en

France. Mais ce n'est pas à ce point de vue qu'il convient de parler ici de Lilly. Il a écrit plusieurs pièces de théâtre dont tous les sujets, à l'exception d'un seul, sont tirés de l'antiquité classique : elles s'appellent *Galathée*, *Endymion*, *Midas*, *Alexandre et Campaspe*, etc.; dans cette dernière, toutes les anecdotes spirituelles, toutes les saillies que l'antiquité rapporte d'Alexandre et de Diogène sont recueillies et rassemblées comme dans une mosaïque.

Il y a une remarque à faire à propos de Lilly et de son école. Semblables aux poëtes de la pléiade en France, ces imitateurs de l'antiquité avaient pour le vulgaire et pour les goûts du vulgaire un grand dédain aristocratique. *Odi profanum vulgus et arceo :* ce vers d'Horace était leur devise. Ils considéraient la poésie et même le théâtre comme un art de luxe et d'ingénieux raffinement, destiné à plaire au petit nombre des délicats. Ils écartaient de parti pris la foule, avec laquelle pourtant l'instinct du vrai poëte, du poëte dramatique surtout, doit toujours être en communion intime; le théâtre, tel qu'ils l'entendaient, perdait ainsi son caractère essentiel d'institution populaire pour devenir l'amusement des lettrés, des grands seigneurs et de la cour.

Tel n'était pas Marlowe, malgré toute sa littérature. Il réagit contre les tendances classiques par ses drames violents et grossiers de *Tamerlan*, d'*Édouard II* et du *Juif de Malte;* mais je n'ai pas à en parler, non plus que de son chef-d'œuvre, la *Vie et la mort du docteur Faust*, et je ne dois mentionner ici que la moins importante de ses productions, *Didon, reine de Carthage*, écrite en collaboration avec le poëte Nash. Tout n'est pas mauvais dans cette pièce; Collier, qui l'admire un peu plus que de raison, en cite quelques passages assez poétiques; mais elle contient aussi des choses fort ridicules que Shakespeare a peut-être parodiées dans Hamlet (1); je dis *peut-être*, le doute pouvant porter ici sur deux points : d'abord, sur le rapport réel des vers qu'Hamlet ordonne au comédien de réciter avec ceux de Marlowe; puis, sur la véritable pensée d'Hamlet, dont l'intention ironique n'est pas tout à fait aussi claire que le pensent les traducteurs français de Shakespeare.

En 1594, un auteur célèbre du temps, mais qui doit sa célé-

(1) Acte II, scène II.

brité à d'autres ouvrages, Thomas Kyd, fit paraître *Pompée le Grand et sa belle Cornélie*, tragédie tirée tout entière d'une pièce de notre Garnier, grand imitateur, comme on sait, de Sénèque et de Lucain (1). Il y eut en Angleterre, à la fin du XVIe siècle, trois poëtes purement et exclusivement classiques : Daniel, qui se plaignait de la barbarie de son temps, blâmait les *sottes fictions* et les *énormes folies* du drame romantique, et, pour montrer comment il fallait faire, écrivit une *Cléopâtre* et un *Philotas;* la comtesse de Pembroke, sœur de Philip Sidney, qui traduisit l'*Antoine* de Garnier, et Brandon, auteur de la *Vertueuse Octavie*. Toutes ces pièces sont fort ennuyeuses ; avec moins d'intérêt encore que *Gorboduc*, elles ont tous les défauts que nous avons signalés dans cet ouvrage. Brandon, pour dire qu'il fait nuit, croit devoir employer une périphrase de quatre vers. J'emprunte à un critique qui a eu le courage de lire la *Cléopâtre* de Daniel, les renseignements suivants sur cette tragédie :

« Pour que l'unité de temps et de lieu soit respectée, Cléopâtre ne paraît que dans les dernières heures de sa vie. Dans la crainte de manquer à la dignité tragique, au moment où elle souffre le plus, elle n'ose pas se plaindre et elle disserte sur sa douleur au lieu de l'exprimer. Elle ne meurt pas sur la scène ; comme dans les pièces de Sénèque, sa mort est annoncée par un messager qui la raconte en style de rhétorique avec un grand luxe de périphrases et de détails de pur ornement (2). »

Nous voici arrivés à Ben Jonson, qui par son grand talent et sa forte personnalité résume toute l'école classique de la fin du XVIe siècle en Angleterre. Ben Jonson est un homme sur lequel il n'est pas permis de jeter un coup d'œil rapide et sommaire, comme sur d'autres contemporains de Shakespeare. J'aime mieux réserver toute appréciation sur son compte que de le juger superficiellement. Je me bornerai provisoirement à rappeler qu'il est l'auteur de deux tragédies toutes pleines de deux souvenirs classiques, toutes nourries de l'esprit et de la lettre de l'antiquité, *Séjean* et *Catilina*, et que Shakespeare, qui était acteur de son métier, joua un rôle dans *Séjean*, lorsque cette tragédie parut sur la scène en 1603.

(1) Villemain, *Journal des savants*, janvier 1856.
(2) Mézières, *Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare*, p. 56.

Nous pouvons interrompre ici cette revue des connaissances, des goûts et des études classiques en Angleterre au XVIe siècle, pour poser une première conclusion que la suite de nos recherches confirmera. — A la mort de Shakespeare, en 1616, la renaissance gréco-latine, un peu plus lente et plus tardive qu'en France, avait achevé de parcourir les phases naturelles de son développement. Quand ce poëte, né en 1564, entra vers 1580 dans la carrière littéraire, l'antiquité commençait à faire école et ses disciples devenaient chaque jour plus nombreux. Jusqu'à la fin de sa vie, les exemples de l'imitation des anciens ne cessèrent de se multiplier autour de lui. Si donc il n'a pas suivi les traces de Sackville et de Ben Jonson, c'est qu'il ne l'a pas voulu, c'est qu'il ne lui a pas plu de le faire. Dans la préférence qu'il a donnée à une autre forme de drame, il faut voir non l'impulsion d'un instinct irréfléchi et aveugle, mais le choix volontaire d'une intelligence éclairée. Cessons de nous représenter Shakespeare comme une sorte de génie inculte, que la nature seule aurait doté richement; aucune fatalité inéluctable de *race*, de *moment*, de *milieu*, n'a pesé sur sa détermination : il a suivi sa voie en parfaite connaissance de cause et en toute liberté. Il aurait pu, s'il l'avait jugé bon, fonder en Angleterre le théâtre néo-classique, de même que Corneille, quand il conçut la première idée du *Cid*, pouvait, avec un peu d'audace, fonder le théâtre romantique en France.

2° Les préceptes.

Après les exemples classiques que notre poëte pouvait voir, considérons les préceptes qu'il entendait.

Vers le milieu du XVIe siècle, Whetstone avait écrit dans la dédicace de *Promos et Cassandre*, d'où Shakespeare a tiré *Mesure pour mesure :* « L'Anglais bâtit ses ouvrages sur des impossibilités; en trois heures, il court à travers le monde, fait des mariages, crée des enfants, et de ces enfants fait des hommes, des hommes capables de conquérir des royaumes et d'égorger des monstres; puis il amène des dieux du ciel et va chercher des diables aux enfers. »

Les passages des prologues de Ben Jonson, où ce grand dis-

ciple des anciens attaque la barbarie du théâtre d'alors et professe les pures doctrines classiques, sont nombreux et célèbres.

« Nos auteurs, dit-il quelque part, font voir au public, dans une même pièce, une multitude de mers, de pays et de royaumes... Un enfant peut naître dans une pièce et devenir un homme dès la première scène, avant de quitter le théâtre; puis, après cela, s'élever au rang d'écuyer et être fait chevalier; quand il est chevalier, voyager dans les entr'actes et faire des merveilles en terre sainte et ailleurs; tuer des païens, conquérir de la renommée et épouser la fille d'un empereur, son amante; convertir le pays de son beau-père, et, à la fin, rentrer chez lui boiteux et accablé sous le poids des miracles qu'il a accomplis. »

Ben Jonson se moque ailleurs des poëtes « qui, dans la même pièce, montrent le même personnage au berceau, homme fait et vieillard de soixante ans; qui, avec trois épées rouillées et des mots longs d'une toise, font défiler devant vous toutes les guerres d'York et de Lancastre, qui tirent des pétards pour effrayer les dames et renversent des trônes disjoints pour amuser les enfants. »

Mais ces citations décousues, qu'on pourrait indéfiniment multiplier, deviendraient vite fastidieuses; il sera plus intéressant de nous enfermer dans l'analyse complète d'un seul ouvrage. — Je choisis un opuscule intitulé *Défense de la poésie*, œuvre élégante et trop peu connue de sir Philip Sidney.

Il arrive assez souvent dans l'histoire des lettres qu'on fasse aux auteurs, sur quelques citations partielles et tronquées, une réputation qu'ils ne méritent pas. C'est ainsi, par exemple, que notre Joachim du Bellay passe pour un esprit téméraire et brouillon, parce que tous les cours de littérature, parlant de la *Défense et illustration de la langue française*, se bornent à citer la dernière page, où les poëtes français sont exhortés, dans un style bizarre et emphatique, à monter à l'assaut et au pillage de la Grèce et de Rome. On ne prend pas garde que cette conclusion dépasse la portée du pamphlet et n'en résume pas vraiment les doctrines. Il est arrivé quelque chose de semblable à sir Philip Sidney. On ne cite communément de sa *Défense de la poésie* que les pages où l'écrivain raille, comme devait le faire au siècle suivant Boileau, les auteurs dramatiques de son époque qui vio-

laient les unités de temps et de lieu. Cette citation isolée a l'inconvénient de donner de Sidney l'idée la plus fausse : celle d'un pédant à l'esprit étroit. Aucune intelligence n'était au contraire plus libérale et plus ouverte que la sienne. La philosophie de l'art la plus élevée servait de fondement à sa critique. Parmi les nombreux traités sur la poésie qui composent au XVI[e] siècle une branche très-curieuse de la littérature, celui de sir Philip Sidney est à tous égards le plus distingué. A la science d'un Scaliger, à l'enthousiasme d'un Ronsard, il ajoute une qualité qui manquait à ces deux hommes : l'atticisme, ou plus exactement l'*urbanité*, avec l'idée particulière de raillerie polie et spirituelle que le mot latin présente et que n'a pas au même degré le mot grec. Ronsard portait une naïveté un peu lourde dans ses ardeurs généreuses, et Scaliger était un cuistre : Sidney est un homme du meilleur monde et du meilleur goût. Sa tête est meublée de tous les souvenirs de l'antiquité classique ; la Grèce, par une exception assez rare chez les érudits de son siècle, paraît lui être aussi familière que Rome : mais, chez lui, cette grande science est humaine et aimable. Rien ne me semble plus exquis, en général, que la littérature des auteurs d'occasion qui, ayant de l'esprit, des connaissances et du talent, ne font pas de la littérature leur principal métier.

Sir Philip Sidney, né en 1554, était avant toute chose un grand seigneur et un homme d'action. Il ne paraît pas avoir rien fait imprimer durant sa courte et brillante carrière, qui se termina à la bataille de Zutphen, en 1586. Mais il était accompli en tout genre de culture et il avait reçu une éducation approfondie d'humaniste. Un de ses camarades d'école lui rend ce témoignage que, dès son enfance, il avait la gravité d'un homme et qu'en lui cette gravité n'excluait point la grâce. Il parcourut l'Europe, fut témoin de la Saint-Barthélemy, connut à Francfort le docte Hubert Languet, avec lequel il entretint un commerce de lettres, et revint à la cour d'Élisabeth, qui l'envoya, à l'âge de vingt-deux ans, en qualité d'ambassadeur auprès de l'empereur Maximilien II. En 1580, pendant une disgrâce qui l'éloigna momentanément de la cour et des affaires, il composa son fameux roman pastoral, l'*Arcadie*. L'année suivante, il écrivit sa *Défense de la poésie*, qui ne fut publiée que quatorze ans après,

en 1595, sous ce titre : *Apologie de la poésie, écrite par le très-noble, vertueux et savant sir Philip Sidney, chevalier. Odi profanum vulgus et arceo.* La Défense ou Apologie de la poésie était une réponse au libelle d'un certain Stephen Gosson contre la poésie et contre le théâtre, libelle que le pamplétaire avait eu la singulière idée de dédier à Sidney. Il choisissait bien son homme! « La belle folie, disait à ce propos Spenser, de ne pas consulter un peu le goût des personnes auxquelles nous dédions nos livres! » Sidney faillit être roi de Pologne; Elisabeth ne lui permit pas d'accepter la couronne qui lui était offerte. Gouverneur de Flessingue et général de cavalerie pendant la guerre de Flandre, il reçut une balle à Zutphen et mourut à l'âge de trente-deux ans. On raconte de lui un beau trait. Blessé mortellement et mourant de soif, comme il se faisait apporter de l'eau, il vit à côté de lui un soldat encore plus blessé qui regardait cette eau avec angoisse : « Donnez-la à cet homme, dit-il, il en a plus besoin que moi. »

La *Défense de la poésie* est écrite dans un style piquant et imagé, plus abondant qu'exact, plus osé que correct, frère de celui de Montaigne, et qui pour notre goût devenu plus sévère, plus timide et plus froid, ne paraît pas exempt d'une certaine recherche.

« A tous ceux, dit Sidney en commençant, qui, faisant profession de science, attaquent la poésie, on peut justement objecter que leur conduite est très-voisine de l'ingratitude; car, chez tous les peuples civilisés, la poésie a été le premier flambeau qui ait brillé dans la nuit de l'ignorance; elle a été comme une nourrice dont le lait a peu à peu rendu les hommes capables d'aliments plus forts et de connaissances plus difficiles. »

Ici l'auteur, s'inspirant d'Horace, cite, pour la Grèce, Musée, Homère, Hésiode, Linus, Amphion et Orphée, dont la lyre charmait les bêtes et les pierres, c'est-à-dire, les hommes durs et stupides. Il cite, pour l'Italie ancienne, Ennius et Livius Andronicus; pour l'Italie moderne, Dante, Boccace et Pétrarque; pour l'Angleterre, Gower et Chaucer. Il rappelle que les premiers philosophes ont été des poëtes, et que Thalès, Empédocle, Parménide, Pythagore et Phocylide ont mis en vers leur cosmogonie ou leur morale.

Sidney se trompe dans quelques-uns de ses exemples. Pétrarque, notamment, n'a rien de primitif; au contraire, il fait sentir par tous les caractères de sa poésie l'avénement de l'âge moderne. Mais la remarque générale du critique n'en est pas moins juste et profonde. Chez tous les peuples, la littérature a débuté par la poésie. Il y a eu une première période d'activité créatrice de l'esprit humain, pendant laquelle la prose littéraire n'existait pas encore et où les hommes ne connaissaient que le vers pour exprimer celles de leur pensées qui s'élevaient au-dessus des relations vulgaires de la vie : soit qu'en l'absence de l'écriture le vers fût jugé le meilleur secours de la mémoire; soit plutôt que cette forme soit choisie instinctivement par toute idée qui aspire à se distinguer et à vivre, à étendre son influence en dehors du cercle de nos rapports quotidiens et à prolonger sa durée au delà du terme de notre existence terrestre. Comme il n'y avait point de prose littéraire, la poésie n'existait pas à l'état de littérature distincte et séparée. Elle embrassait toutes choses, elle était *encyclopédique :* sciences naturelles, religion, philosophie, politique, droit, morale, rien ne lui était étranger. Tant que dure cet âge primitif, la poésie, comme le dit fort bien Sidney, est l'institutrice des peuples. Il n'y a pas de moment plus important, dans l'histoire de la littérature d'un peuple, que celui où la poésie cesse d'être encyclopédique, où elle se distingue et se sépare d'avec la science, où elle devient un art cultivé en vue de lui-même, et où, par une conséquence de la même évolution, la prose littéraire se forme. On ne saurait commencer une poétique par des considérations d'un ordre plus élevé. Sidney a montré l'exquise distinction de son esprit en débutant par là.

« Non-seulement, continue-t-il, l'antique poésie et la philosophie se confondaient; mais, en des temps plus modernes, Platon n'a-t-il pas été un poëte en même temps qu'un philosophe? Quoi de plus poétique que la forme de ses dialogues? quoi de plus poétique que ses mises en scène? Ici un banquet, là une promenade délicieuse, ailleurs un cercle d'amis assis sous l'ombre des platanes au bord de l'Ilissus. Qui ne reconnaîtrait pas ici les fleurs de la poésie la plus exquise montrerait qu'il ne s'est jamais promené lui-même dans les jardins d'Apollon. »

Comme plusieurs grands esprits du XVIe siècle, Sidney était

platonicien. Nous verrons tout à l'heure l'embarras momentané que lui cause la sentence du maître bannissant les poëtes de sa république, et par quelle explication très-simple il réussit à concilier son culte pour la poésie avec le respect qu'il affiche partout pour la pensée de Platon.

« Les historiens eux-mêmes, poursuit Sidney, ont beau prétendre ne rapporter que des faits et porter écrit sur leur front ce mot : *Vérité*, ils s'estiment heureux de pouvoir emprunter aux poëtes la broderie de leurs récits, et par aventure quelque chose même de ce qui en fait l'importance et le poids. Hérodote a donné aux livres de son histoire les noms des neuf Muses; cet historien et tous ceux qui l'ont suivi ont volé ou emprunté à la poésie leurs descriptions pathétiques des passions, maintes circonstances de leurs récits de batailles, dont la vérification est impossible, et ces longs discours qu'ils placent dans la bouche des rois et des capitaines, discours qui certainement ne furent jamais prononcés. »

Cette critique ou cette remarque de Sidney s'applique particulièrement aux historiens de l'ancienne école, qui ne se faisaient aucun scrupule de prêter à leurs personnages, absolument comme un auteur de tragédies, des discours fabriqués par eux de toutes pièces. Elle est beaucoup moins juste, appliquée à l'histoire telle qu'on l'entend et qu'on l'écrit aujourd'hui. Elle n'a cependant pas perdu toute sa vérité. Un historien, à moins de réduire l'histoire à un exposé de documents et de pièces justificatives, est obligé d'introduire dans son récit un certain arrangement, de se soumettre aux lois de la composition littéraire et même, dans une certaine mesure, aux lois de la composition dramatique. A partir de ce moment, l'histoire cesse d'être une reproduction pure et simple de la réalité; elle emprunte, comme le dit Sidney, quelque chose à l'art du poëte. Elle est donc redevable à la poésie, et il ne lui appartient pas d'en médire.

Lorsqu'on lit les écrits de penseurs plus ou moins oubliés et relativement peu connus, tels que Philip Sidney, on est presque à chaque pas tout surpris et un peu déconcerté de voir combien les idées que nous croyons neuves sont anciennes, combien sont vrais les mots par lesquels la Bruyère a commencé son livre : « Tout est dit. » Ce que nous appelons une idée neuve, n'est, la

plupart du temps, qu'une idée déjà vieille qui a reçu d'un génie pénétrant un caractère de précision et de rigueur plus grande, ou à laquelle un esprit ingénieux a su donner la tournure piquante d'un paradoxe. Plus d'une idée déjà exprimée, et parfois avec un rare talent, dans la *Défense de la poésie*, frappe l'esprit comme une nouveauté lorsqu'on la rencontre dans les conversations de Gœthe et dans le cours d'esthétique de Hegel. De ce nombre est cette vérité, trop originale pour avoir jamais été un lieu commun, mais qui était encore plus loin d'être banale au temps de Sidney qu'aujourd'hui, que les productions de l'art sont supérieures à celles de la nature.

« La nature, écrit Sidney, n'a jamais étendu sur la terre des tapis aussi riches que l'ont fait les poëtes; ses rivières sont moins fraîches, ses arbres sont moins chargés de fruits, ses fleurs sont moins odorantes. Son monde est de cuivre, mais celui de la poésie est d'or. Laissons les parties inférieures de la création, et parlons de l'homme, ce chef-d'œuvre où la nature a déployé le plus haut effort de son art. Qu'on me dise si elle a jamais produit un amant aussi sincère que Théagène, un ami aussi fidèle que Pylade, un guerrier aussi brave que Roland, un prince aussi juste que le Cyrus de Xénophon, un homme aussi excellent de tout point que l'Énée de Virgile. »

Cette supériorité que Sidney reconnaît à l'art sur la nature m'a remis en mémoire plusieurs passages des conversations de Gœthe recueillies par Eckermann, notamment celui où, devant un paysage de Rubens, Gœthe s'écrie : « Un si beau tableau n'a jamais été vu dans la nature, pas plus qu'un paysage de Poussin ou de Claude Lorrain, que nous chercherions en vain dans la réalité! » et cet autre passage où il dit, à propos des sculptures du Parthénon : « Il existe des chefs-d'œuvre où les artistes grecs n'ont pas seulement atteint la nature, mais où ils l'ont surpassée. Les Anglais, les premiers connaisseurs du monde en chevaux, avouent qu'il y a deux têtes de chevaux antiques si parfaites de forme, qu'aucune race actuelle n'en offre de pareilles. Si de telles œuvres nous étonnent, il ne faut pas croire que les artistes aient travaillé d'après des modèles plus parfaits, mais bien plutôt que, par suite du progrès de leur siècle et de leur art, ils en étaient venus à donner à la nature la perfection dont ils avaient l'idée. »

On connaît l'objection ou plutôt la protestation indignée que des esprits peu réfléchis ne manquent pas d'élever contre cette théorie. Préférer, disent-ils, les œuvres de l'art à celles de la nature, c'est placer la puissance de l'homme au-dessus de celle de Dieu : c'est une impiété et un blasphème. Sidney a prévu et prévenu l'objection; sa réponse est pleine de sens et d'esprit : « Qu'on ne vienne pas dire que c'est une insolente présomption d'opposer à la puissance de la nature le génie supérieur de l'homme; c'est bien plutôt rendre hommage au Créateur céleste de ce créateur. Dieu, ayant fait l'homme à son image, l'a mis dans un rang plus élevé que toutes les autres œuvres de la nature et lui a donné ce souffle divin par lequel il surpasse ses productions. »

Hegel, pour réfuter la même objection, ne s'est pas exprimé avec plus d'élévation et de profondeur que Sidney. « La place élevée qui appartient aux œuvres de l'art, dit ce grand philosophe, leur est contestée par un préjugé du sens commun. La nature et ses productions sont, dit-on, des œuvres de Dieu, de sa sagesse et de sa bonté; les monuments de l'art ne sont que les ouvrages de l'homme. Il y a là une méprise qui consiste à croire que Dieu n'agit pas dans l'homme et par l'homme, et que le cercle de son activité ne s'étend pas hors de la nature. C'est là une opinion fausse et que l'on ne peut trop écarter, si l'on veut se former une véritable idée de l'art. Loin de là, c'est la proposition contraire qui est vraie : Dieu tire beaucoup plus d'honneur et de gloire de ce que fait l'esprit humain que de ce que produit la nature. Car, non-seulement il y a du divin dans l'homme, mais le divin se manifeste en lui sous une forme beaucoup plus élevée que dans la nature. Dieu est esprit, l'homme est par conséquent son véritable intermédiaire et son organe. »

Il appartenait à un philosophe idéaliste comme Sidney de considérer la poésie indépendamment de la versification, et de la définir par des caractères plus importants que ceux de la mesure et de la rime. Le vers, dit-il, est un ornement de la poésie, il n'en constitue pas l'essence, pas plus qu'une longue robe ne fait un avocat. Si les poëtes donnent généralement à leur pensée le vêtement magnifique du vers, c'est parce que la haute valeur de ce qu'ils ont à dire les porte naturellement à distinguer leur

langage de tout autre mode de discours; mais il y a d'excellents poëtes qui n'ont jamais versifié, et nous voyons de nos jours une foule de versificateurs auxquels le beau nom de poëtes ne conviendra jamais. La *Cyropédie* de Xénophon, qui n'est pas versifiée, est un poëme héroïque parfait. Qu'est-ce donc que la poésie? C'est une création, et cela dans un sens bien plus absolu que les autres arts ne sont des créations. Car les autres arts ont à façonner une certaine matière qui leur est imposée : dans la peinture (ici je commente Sidney plutôt que je ne le traduis), la pensée est incorporée à la forme et à la couleur; dans la musique, le sentiment s'identifie avec les sons. Je ne parle pas de la sculpture et de l'architecture, arts trop visiblement matériels. Mais le poëte tire tout de son propre fonds; il n'a à façonner que les représentations internes de sa propre imagination; « pour lui, comme dit un autre idéaliste, Hegel, les mots mêmes ne sont qu'un accessoire; ils sont un simple moyen de transmission extérieure, un pur signe avec lequel sa pensée ne se confond pas, et l'esprit ne se trouve en face que de lui-même (1) ». Le poëte peut créer un monde, non-seulement supérieur à la nature, mais étranger à la nature, un monde de héros, de demi-dieux, de cyclopes, de chimères et de furies. Sidney donne et commente l'étymologie grecque du mot *poëte*. Il se rappelle évidemment, bien qu'il ne le cite pas, ce passage de Platon dans le *Banquet*. « *Poésie* est un mot qui renferme bien des choses; il exprime en général la cause qui fait passer du non-être à l'être quoi que ce soit : de sorte que toute invention est poésie et que tous les inventeurs sont poëtes. »

La poésie ainsi définie dans son essence, Sidney montre quelle en est la vertu pratique. C'est ici surtout que l'on voit les tendances morales et platoniciennes de cet esprit élevé. Éclairer, dit-il, son intelligence, enrichir sa mémoire, aiguiser son jugement, élargir le domaine de sa pensée : voilà ce qu'on entend communément par s'instruire. Mais la connaissance suprême, la fin de toute science terrestre, est la vertu. L'art le plus propre à servir à cette fin est donc le mieux qualifié pour être appelé

(1) Il y aurait bien des réserves à faire sur cette théorie trop idéaliste de Sidney et de Hegel, si c'était ici le lieu de la critiquer.

prince de tous les autres. Et Sidney va montrer que la poésie est précisément cet art-là, et qu'elle a une efficacité morale plus grande que la philosophie et que l'histoire.

L'écrivain personnifie avec beaucoup de verve et de talent la philosophie et l'histoire, et les fait disputer l'une contre l'autre sur leur valeur respective comme sciences moralisatrices du genre humain. Le fond du débat, c'est que l'une donne des préceptes, et l'autre, des exemples. Mais la philosophie est obscure et froide, elle s'enveloppe de brouillards; son enseignement est si général et si abstrait, qu'heureux est l'homme qui le comprend et plus heureux celui qui pratique ce qu'il a compris! L'histoire manque d'idéal; elle s'attache au fait brutal, à ce qui est, non aux principes et à ce qui devrait être; les exemples qu'elle se vante de produire ne sont pas toujours bons à imiter et renferment un enseignement moins sain que les préceptes de la philosophie. Or le poëte, le poëte sans pareil (Sidney ne nomme pas le poëte ou la poésie qui *ravit les cœurs*, sans exprimer son affectueuse admiration par quelque épithète enthousiaste), le poëte unit le précepte à l'exemple. Tandis que le philosophe se borne à dire que telle ou telle chose doit être faite, le poëte nous en donne une représentation vivante dans un personnage par lequel il fait accomplir l'acte en question. Le poëte met ainsi la vie partout où le philosophe n'a à sa disposition que des mots qui ne peuvent agir fortement sur l'âme.

« Cicéron se donne beaucoup de peine pour montrer quelle force a en nous l'amour de la patrie : écoutons seulement le vieil Anchise parler au milieu de Troie en flammes, ou voyons Ulysse, au sein même de toutes les délices de l'île où régnait Calypso, soupirer après sa pauvre et misérable Ithaque. La colère, disent les stoïciens, est une courte folie : mais que Sophocle mette sur la scène Ajax tuant des moutons et des bœufs, et dites-moi si vous ne pénétrez pas plus à fond dans la nature de la colère. Est-ce que les yeux mêmes de l'ignorant ne voient pas de la manière la plus distincte et la plus claire, d'une part la sagesse et la tempérance dans Ulysse et dans Diomède, la valeur dans Achille, l'amitié dans Nisus et Euryale; et, d'autre part, les remords de la conscience chez Œdipe, l'orgueil suivi d'un prompt repentir chez Agamemnon, la cruauté qui se dévore chez son

père Atrée, la violence de l'ambition chez les deux frères thébains, la douceur amère de la vengeance chez Médée? Pour prendre des exemples plus bas, le Gnathon de Térence et le Pandarus de Chaucer sont des personnages si expressifs, que nous nous servons maintenant de leurs noms pour désigner leurs métiers. »

L'apologue de Menenius Agrippa, celui du prophète Nathan, les paraboles évangéliques, mille exemples tirés de l'antiquité sacrée ou profane, se pressent sous la plume de Sidney, désireux de montrer l'efficacité supérieure de l'enseignement moral de la poésie, et qui trouve du poëte cette ingénieuse définition : « un philosophe populaire ». Il y a plus à apprendre, selon lui, du Cyrus imaginaire de Xénophon que du Cyrus vrai de Justin, de l'Énée fictif de Virgile que du véritable Énée de Darès de Phrygie. L'histoire est trop souvent illogique et injuste ; ne nous montre-t-elle pas le brave Miltiade pourrissant dans les fers, Phocion le juste et Socrate l'homme parfait mis à mort comme des traîtres, le cruel Septime Sévère vivant dans la prospérité, le bon Alexandre Sévère misérablement assassiné, Sylla et Marius mourant dans leurs lits, Pompée et Cicéron égorgés au moment où l'exil leur aurait semblé un bonheur? La poésie n'a pas de ces iniquités; si elle fait passer Ulysse par la tempête et d'autres rudes épreuves, c'est uniquement pour exercer sa patience et sa grandeur d'âme, et faire d'autant plus briller ces qualités dans la prospérité qui l'attend, juste récompense de sa conduite. La poésie ne met pas un méchant homme sur la scène sans le malmener de telle façon que personne n'ait envie de suivre ses traces.

Sidney était trop versé dans la connaissance des grands textes de l'antiquité classique pour manquer une si belle occasion de citer le passage le plus heureux de la Poétique d'Aristote : « L'historien et le poëte ne diffèrent pas en ce que l'un parle en vers et l'autre en prose... La vraie différence est que l'un dit ce qui est arrivé, l'autre, ce qui aurait pu arriver. Voilà pourquoi la poésie est quelque chose de plus profond et de plus sérieux que l'histoire. La poésie, en effet, exprime surtout le général, et l'histoire, le particulier (1). »

(1) Pour l'explication de cette pensée d'Aristote et la manière dont Bacon l'a complétée, voir plus loin, le chapitre sur Shakespeare et Plutarque.

Sidney relève quatre critiques qu'on adresse communément à la poésie, et les réfute l'une après l'autre. Je ne le suivrai pas dans toute cette discussion, qui n'est pas également intéressante partout; mais rien n'est plus spirituel que sa réponse à la seconde critique : les poëtes sont des menteurs.

« Non ! s'écrie-t-il, de tous les écrivains qui sont sous le soleil, les poëtes sont les derniers qu'on puisse accuser de mensonge. L'astronome et son cousin le géomètre, qui se piquent de tant d'exactitude, sont plus menteurs que lui. Toutes les sciences qui osent prendre sur elles d'affirmer quoi que ce soit, sont exposées à mentir. Mais le poëte n'affirme rien, et par conséquent ne ment jamais. Mentir, c'est affirmer comme vrai quelque chose de faux. Ainsi fait l'historien, affirmant une quantité de choses qui, dans l'incertitude du témoignage des hommes, sont nécessairement fausses en grande partie. Mais le poëte, je le répète, le poëte n'affirme jamais... Il ne cite pas d'autorités, il entre en matière par une invocation aux douces Muses, qu'il prie de lui inspirer une heureuse invention. Il ne s'inquiète pas de dire ce qui est ou ce qui n'est pas, mais ce qui devrait ou ne devrait pas être. Ainsi, quoiqu'il raconte des choses qui ne sont pas vraies, ne prétendant point qu'elles soient vraies, il ne ment pas, à moins qu'on ne dise que Nathan a menti dans son apologue adressé à David. On pourrait le dire par méchanceté, mais personne n'aurait la sottise de le croire. Si quelqu'un était assez simple pour prendre au pied de la lettre les fables où Ésope fait parler des bêtes, il mériterait d'être nominativement enrôlé parmi les personnages de ces fables. »

Quant à la sentence de Platon bannissant les poëtes de sa république, le platonicien Sidney se tire de la difficulté en disant que Platon a condamné ici les imaginations ridicules et impies de quelques poëtes de son temps, qui travestissaient indignement la divinité; que c'est l'abus et non la chose qu'il a voulu bannir, et que si l'on veut avoir la véritable opinion de Platon sur la poésie, il faut lire son beau dialogue d'*Ion*, où il en parle avec enthousiasme.

Les dernières pages de l'opuscule sont consacrées à l'examen de l'état actuel de la poésie anglaise; il est peu brillant, selon Sidney. Les autres nations font honte à l'Angleterre, et les âges

précédents, qui semblaient peu favorables à la poésie, agités qu'ils étaient et troublés par la guerre, ont produit cependant plus de grands poëtes que l'époque contemporaine où nous jouissons de la paix. Nos poëtes, aujourd'hui, ont et méritent autant d'estime que les saltimbanques et les bateleurs.

Il y a bien dans cette sévérité de Sidney quelque chose du préjugé malveillant qui rend parfois les esprits les plus fermes et les plus libres, injustes à l'égard de leur époque; néanmoins elle peut se justifier. A l'époque où il écrivait, Shakespeare ne s'était pas encore révélé, et le plus grand poëte anglais du XVI[e] siècle après Shakespeare, Spenser, n'avait fait paraître que la moins considérable de ses productions, le *Calendrier du berger*.

Sidney, remontant en arrière, cite avec de grands éloges le poëme de *Troïlus et Cressida* par Chaucer, que les siècles suivants, dit-il, n'ont pas égalé. Néanmoins il loue encore, mais en faisant la part de la critique, des productions plus modernes : le *Miroir des magistrats* de Sackville, les poésies lyriques du comte de Surrey et le *Calendrier du berger*.

Arrivons enfin au théâtre. « Nos tragédies et nos comédies, écrit Sidney, sont décriées avec raison. Car elles n'observent les règles ni de la politesse ni de la poésie, excepté la tragédie de *Gorboduc*, qui, par ses éloquents discours, ses phrases bien résonnantes, son style voisin de la hauteur du style de Sénèque, et par les belles maximes morales dont elle est toute remplie, serait conforme à l'idée de la véritable poésie, si elle n'était pas, à mon grand regret, défectueuse en deux points qui l'empêchent de rester un parfait modèle. Elle n'observe ni l'unité de temps, ni l'unité de lieu, ces deux lois d'Aristote et du sens commun. Si *Gorboduc* est répréhensible en cela, que dire des autres tragédies de notre temps? Là vous avez, sur le théâtre, l'Asie d'un côté et l'Afrique de l'autre, et tant d'autres royaumes au milieu, que l'acteur, à son entrée en scène, doit toujours commencer par dire où il est; sans quoi, le sujet de la pièce reste inintelligible. Puis arrivent trois dames qui se promènent en cueillant des fleurs, et cela veut dire que le théâtre représente un jardin. Cependant un naufrage survient au même lieu, et c'est notre faute si nous ne comprenons pas que le jardin s'est transformé

en écueil. De l'écueil sort un monstre hideux qui souffle le feu et la fumée : les spectateurs ahuris sont invités à changer l'écueil en caverne. Mais ce n'est pas tout : voici venir deux armées ennemies, représentées par quatre épées et quatre boucliers; quel sera le cœur assez dur pour refuser de prendre la caverne pour un champ de bataille? Prodigues de l'espace, nos poëtes sont encore plus prodigues du temps : il arrive ordinairement qu'un jeune prince et une jeune princesse tombent amoureux; après toutes sortes de contrariétés, celle-ci devient grosse et accouche d'un beau garçon. On le perd, il devient homme, tombe amoureux à son tour, et le voilà prêt à engendrer un autre enfant; le tout dans l'espace de deux heures!... Mais, dira-t-on, comment arranger pour la scène une histoire qui embrasse plusieurs lieux et plusieurs époques? Eh! ne sait-on pas qu'une tragédie ne connaît d'autres lois que celles de la poésie, qu'elle n'est pas obligée de se conformer à l'histoire, et qu'elle a la liberté, ou d'imaginer un sujet entièrement neuf, ou d'adapter l'histoire aux convenances dramatiques? On peut dire mille choses qu'il est impossible de montrer, et il y a une différence entre une représentation et un récit. Par exemple, je puis, quoique je sois ici, parler du Pérou, et, dans mon discours, faire même une digression à Calicut... C'est ainsi que, chez les anciens, un messager racontait les choses survenues à une époque antérieure ou dans un autre lieu. Voici l'histoire du jeune Polydore que son père Priam, au temps de la guerre de Troie, a confié avec un trésor aux soins de Polymnestor, roi de Thrace. Polymnestor, à la nouvelle des malheurs de Priam, tue l'enfant pour avoir le trésor; le corps de l'enfant est rencontré par Hécube, qui, sur l'heure même, trouve moyen de tirer du barbare la plus cruelle vengeance. Par quoi commenceraient nos auteurs dramatiques du jour, sinon par la naissance de l'enfant? Puis ils mettraient à la voile pour aller en Thrace, où ils passeraient je ne sais combien d'années et voyageraient de ville en ville. Mais que fait Euripide? Il commence par la découverte du corps, et laisse l'ombre de Polydore nous raconter le reste... Outre ces énormes absurdités, les pièces de nos auteurs ont un autre défaut qui fait qu'elles ne sont ni de vraies tragédies, ni de vraies comédies : elles mêlent les rois et les bateleurs, la majesté et la bouffonnerie.

de telle sorte que la tragi-comédie bâtarde qui naît de là ne peut exciter ni l'admiration et la pitié tragique, ni la véritable gaieté comique... Ainsi notre littérature dramatique, comme une fille grossière et mal élevée, est cause, par sa conduite, que l'on met en question l'honneur de la poésie, sa mère. »

Tel est le passage sur lequel certains critiques ont fait à sir Philip Sidney la réputation d'une sorte de régent de collége, d'un esprit routinier et rétrograde, légiférant contre l'indépendance et les belles audaces du génie. C'est une méprise et une injustice bien étranges. Les personnes qui reprochent à Sidney ses doctrines dramatiques, les jugent sous l'influence du théâtre de Shakespeare, qui n'avait pas encore produit ses merveilles. Quoi! parce que le plus grand génie dramatique que le monde eût vu depuis Eschyle a fondé, en face du théâtre des Grecs, un théâtre tout différent et rival du leur, Sidney doit-il être accusé d'avoir méconnu les lois de la tragédie moderne? S'il avait pu deviner le génie de Shakespeare, il aurait été aussi grand que Shakespeare même. Reportons-nous à l'époque où il écrivait : tout dans ses opinions nous semblera juste et naturel. L'étonnant n'est pas que Sidney ait dit ce qu'il a dit; ce qui est étonnant et contre nature, c'est que Shakespeare ait fait ce qu'il a fait. L'auteur de la *Défense de la poésie* était dans la vérité relative de son temps, il pensait comme le XVI[e] siècle et avec le XVI[e] siècle; il partageait tous les enthousiasmes et toutes les passions de la Renaissance. Supposer qu'en 1581 nous aurions été tous du même avis que lui, c'est faire une conjecture qui n'a rien de désobligeant; c'est admettre au contraire que nous aurions été des hommes éclairés et au niveau de l'esprit général de leur époque. Au niveau, ce n'est pas assez dire; sir Philip Sidney représente l'élite des intelligences et de la société de son temps; comme auteur d'œuvres d'imagination, sa renommée était égale à celle des plus grands poëtes d'alors; comme critique et comme théoricien de l'art, il était supérieur à ses compatriotes, supérieur à ses contemporains (Bacon seul excepté), et je ne crains pas de dire qu'il faut franchir un intervalle de près de deux siècles pour trouver, dans cet ordre de considérations esthétiques et littéraires, des philosophes assez originaux pour pouvoir lui être comparés.

Telles étaient les doctrines qui avaient pour elles la recom-

mandation de la science, de la raison et du talent, quand Sha kespeare débuta dans la carrière dramatique. Ce que font le jeunes écrivains d'avenir, se mettre à l'école des meilleurs auteur de leur temps, jusqu'à ce qu'ils deviennent maîtres à leur tour notre poëte ne le fera-t-il pas, lui aussi? Oui, c'est ainsi qu'il commencé pendant cette première période de tâtonnements où l jeunesse imite et où elle cherche sa voie; c'est ainsi qu'il aura continué s'il n'avait été qu'un homme de talent. Mais le génie des inspirations toutes différentes des conseils de la simple sa gesse : Shakespeare l'a montré avec éclat en rompant visièr à un homme du mérite de Philip Sidney.

II

SHAKESPEARE ET LES DOCTRINES LITTÉRAIRES.

Depuis l'âge de vingt-deux ou de vingt-trois ans, Skakespeare, vécut à Londres, mêlé à la société et au théâtre. Ses amis dans le monde élégant étaient des hommes de cour, des grands seigneurs lettrés, partisans de la renaissance classique et de l'imitation des anciens; ses camarades de théâtre étaient des *scholars*, c'est-à-dire des universitaires très-forts, lauréats d'Oxford ou de Cambridge : le poëte était donc très-certainement informé des doctrines de l'école néo-classique, et l'on ne peut douter qu'il ne fût sollicité vivement de toutes parts d'en suivre les préceptes et les exemples. Il appartenait au club de la *Sirène*, fondé par sir Walter Raleigh et où se réunissaient Ben Jonson, Beaumont, Fletcher, Donne, Selden et Chapman. Dans une épître à Ben Jonson, Beaumont s'écrie : « Que de choses nous avons vues et faites au club de la *Sirène!* quel échange de propos vifs et pleins d'une flamme subtile! Il semblait que chacun des interlocuteurs prodiguât tous les trésors de son esprit dans ces badinages. » Au club de la *Sirène*, Shakespeare avait des discussions littéraires avec Ben Jonson, ou plutôt Shakespeare écoutait Ben Jonson disserter, souriait, répondait quelques mots et se dérobait aux étreintes de son puissant adversaire avec la grâce de l'homme d'esprit qui sent que dans ces sortes de débats, où rien n'est absolument vrai ni faux, toute insistance lourde et passionnée est une marque de mauvais goût. D'un côté étaient la force, l'ardeur et le sérieux des convictions ; de l'autre, la désinvolture insouciante de l'artiste pur, indifférent aux doctrines, parce que créer l'amuse

infiniment plus qu'enseigner, et parce qu'il sait bien qu'en se faisant poëte et non point professeur, il a choisi la meilleure part. Un témoin oculaire nous a laissé l'esquisse de ces brillants tournois de taverne, après boire, où Shakespeare et Ben Jonson se distinguaient chacun si diversement, et il a caractérisé en termes heureux les allures différentes des deux grands interlocuteurs : « Nombreux étaient les combats d'esprit entre Ben Jonson et Shakespeare au club de la *Sirène;* je les considérais tous deux, l'un comme un grand galion espagnol, et l'autre comme une frégate anglaise. Maître Jonson, comme le galion, était exhaussé en savoir, solide, mais lent dans ses évolutions; Shakespeare, comme la frégate, moindre pour la masse, mais plus léger voilier, pouvait tourner à toute marée, virer de bord et tirer avantage de tous les vents par la promptitude de son esprit et de son invention. »

Ni ce passage, quel qu'en soit l'intérêt, ni l'épithète significative de *doux* poëte que les contemporains donnaient à Shakespeare, ne nous autoriseraient, dans l'indigence des informations de sa maigre biographie, à le présenter comme un esprit exempt de toute âpreté, de tout pédantisme dogmatique et tourné exclusivement vers l'activité créatrice, si ce caractère ne résultait pas avec la dernière évidence d'un examen général de ses œuvres. Repassons-les à ce point de vue; partout nous verrons le grand artiste plein d'indifférence à l'égard des doctrines littéraires dont la discussion a passionné son époque et toutes les époques.

Il y a dans *Hamlet* une phrase où il est fait mention des *unités* et des pièces dites *régulières;* à la scène seconde de l'acte II, Polonius annonce au prince l'arrivée des comédiens : « Les acteurs sont ici, monseigneur... les meilleurs acteurs du monde pour la tragédie, la comédie, le drame historique, la pastorale comique, l'histoire pastorale, la tragédie historique, la tragi-comédie, les pièces avec unité ou les poëmes sans règles. Sénèque ne peut être trop lourd, ni Plaute trop léger pour eux; pour le genre régulier, comme pour le genre libre, ils n'ont pas leurs pareils. »

C'est un personnage solennel et niais qui débite ce boniment de charlatan, et l'intention du poëte est manifestement ironique; mais remarquons que son ironie ne s'adresse pas en particulier

aux pièces qui observent les règles; elle est plus générale et plus haute : elle vise tout ce luxe pédantesque de divisions et de subdivisions, encore exagéré dans la première édition des œuvres de Shakespeare, l'in-folio de 1623, où il est question du genre tragi-comique-historique-pastoral. La forme ironique ôtée, le sentiment de l'auteur est, au fond, celui-ci : Peu importe que les œuvres dramatiques observent ou n'observent pas les règles; peu importe qu'elles respectent ou qu'elles violent les unités de temps et de lieu; ce ne sont pas ces caractères tout extérieurs et superficiels qui font la valeur ou la médiocrité d'une pièce de théâtre; des causes plus profondes la rendent bonne ou mauvaise.

Un passage plus explicite sur les sentiments de Shakespeare à l'égard des doctrines et des règles de l'école se trouve dans le *Conte d'hiver*. Cette pièce se divise en deux parties distinctes que sépare un intervalle de seize ans. Dans la première partie naît une princesse, qui se marie dans la seconde; la scène est tantôt en Sicile et tantôt en Bohême : l'infraction est donc flagrante aux unités de temps et de lieu. Le poëte le sait, mais ne s'en trouble point. La première partie comprend les trois premiers actes, la seconde les deux derniers; à l'ouverture du quatrième acte, le Temps en personne, remplissant l'office de *chœur* ou plutôt de *prologue*, se présente sur la scène et vient faire au public la franche déclaration que voici :

« Moi qui plais à quelques-uns et qui éprouve tous les hommes; objet de joie et de terreur pour les bons et pour les méchants; moi qui fais et qui défais l'erreur; je prends ici sur moi (car je me nomme le Temps) de me servir de mes ailes. Ne me faites point de reproche, n'incriminez pas mon vol rapide, si je glisse par-dessus seize années, laissant inexploré tout ce vaste intervalle, puisqu'il est en mon pouvoir de renverser la loi, et, dans l'espace d'une des heures dont je suis le père, de fonder et d'anéantir une coutume. Laissez-moi rester ce que je fus, ce que je suis toujours, avant l'ancien ordre de choses comme avant le nouveau. Je demeure le témoin des siècles écoulés qui ont inauguré des usages maintenant abolis; je survivrai aux plus récentes innovations qui règnent de nos jours et je ternirai l'éclat du temps présent qui, semblable à ce conte, ne sera bientôt plus qu'une vieille histoire. Avec votre permission, je retourne mon

sablier, et j'avance considérablement mon récit, comme si vous aviez dormi dans l'intervalle. »

Il est impossible de parler un langage plus tranquille et plus fier. Ce qui me frappe dans le discours que je viens de traduire, c'est la hauteur calme et sereine du ton. Quelques critiques ont cru entendre dans ces paroles l'accent de la révolte et de la protestation... Quelle pitié! est-ce que Shakespeare s'occupe des législateurs du Parnasse? est-ce qu'il leur fait l'honneur d'avoir l'air seulement de savoir qu'ils existent? Il est bien au-dessus de nos débats mesquins. Au point de vue philosophique où s'élève le poëte, un espace de seize ans n'a pas plus de durée réelle qu'un intervalle de vingt-quatre heures : l'un et l'autre ne sont rien dans la rapidité dévorante du temps.

Le drame historique de *Henry V* nous offre aussi un chœur qui paraît au commencement de chaque acte et qui, dans cinq prologues très-poétiques par l'idée et par l'expression, invite les spectateurs à franchir en esprit non-seulement le temps, mais l'espace, suppléant par le pouvoir de l'imagination à ce que la mise en scène a de défectueux. — Voici le premier de ces prologues :

« Oh! que n'ai-je une muse de flamme qui s'élève jusqu'au ciel le plus radieux de l'invention, un royaume pour théâtre, des princes pour acteurs, et des monarques pour spectateurs de cette scène merveilleuse! On verrait le belliqueux Harry, sous ses traits véritables, revêtir la majesté de Mars, et à ses talons comme des chiens en laisse, la famine, la guerre et l'incendie rampant pour avoir un emploi. Mais pardonnez, gentils auditeurs, au plat et impuissant esprit qui a osé sur cet indigne tréteau produire un si grand sujet. Ce petit emplacement, bon pour des combats de coqs (1), peut-il contenir les vastes plaines de la France? pouvons-nous entasser dans cet O de bois (2), tous les casques qui épouvantèrent le ciel d'Azincourt? O pardonnez! puisqu'un chiffre imperceptible peut, dans la petite place qu'il occupe, figurer un million, laissez-nous, laissez les poëtes, semblables aux zéros d'une somme immense, mettre en

(1) Il s'agit du théâtre du *Globe*, où eut lieu la première représentation d'*Henry V*.
(2) Il s'agit de la forme circulaire ou ovale de la scène.

œuvre toutes les forces de vos imaginations. Supposez que dans l'enceinte de ces murailles sont maintenant renfermées deux puissantes monarchies, dont les fronts altiers et menaçants ne sont séparés que par un périlleux et étroit bras de mer. Suppléez par votre pensée à nos imperfections. Divisez un homme en mille, et créez une armée imaginaire. Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez imprimer leurs fiers sabots dans la terre remuée; car c'est votre pensée qui doit en ce moment parer nos rois, les transporter ici et là, franchissant le temps, accumulant les événements de plusieurs années dans une heure de sablier. Permettez que je supplée comme chœur aux lacunes de cette histoire, et que, faisant office de prologue, j'adjure votre charitable indulgence d'écouter notre pièce avec tranquillité et de la juger avec faveur. »

Le deuxième prologue est un commentaire de l'action, un éloge du peuple anglais chez qui se réveille l'esprit guerrier : « Les Français, informés par de fidèles avis de ces formidables préparatifs, tremblent de frayeur, et par une pâle politique essayent de déjouer les projets anglais. O Angleterre! petit corps au grand cœur, que ne pourrais-tu faire à la suggestion de l'honneur, si tous tes enfants étaient bons et loyaux! » Mais il y a des traîtres qui, gagnés par l'or franc, ont ourdi une conspiration avec la France alarmée. Le chœur annonce que, le roi aussitôt parti de Londres, la scène sera transférée à Southampton. « De là nous vous transporterons en France sains et saufs; puis nous vous ramènerons en charmant les eaux du détroit pour vous procurer une heureuse traversée... » Mais c'est seulement après le départ du roi, et non point avant, que la scène sera transférée à Southampton.

Le prologue du troisième acte fait encore appel à l'imagination des spectateurs; bien que l'idée soit toujours la même, on le lira ici avec plaisir, c'est le plus poétique des cinq par l'expression :

« Ainsi, sur l'aile de l'imagination, notre scène agile vole d'un mouvement rapide comme la pensée. Figurez-vous que vous avez vu le roi, armé de toutes pièces, embarquer sa royauté au port de Southampton, et sa brave flotte éventer le jeune Phébus avec des pavillons de soie. Mettez en jeu vos fantaisies, et qu'elles

vous montrent les mousses grimpant à la corde de chanvre. Entendez le coup de sifflet strident qui impose l'ordre à tant de bruits confus; voyez les voiles de fil, soulevées par le vent qui rampe invisible, entraîner à travers la mer sillonnée les énormes bâtiments qui opposent leur poitrine à la lame superbe. Oh! veuillez seulement croire que vous êtes sur le rivage, et que vous apercevez une cité dansant sur les vagues inconstantes; car telle apparaît cette flotte majestueuse qui se dirige en droite ligne sur Harfleur. Suivez-la! suivez-la! Suspendez vos pensées à la poupe de ces navires, et laissez votre Angleterre calme comme l'heure morte de minuit, gardée par des grands-pères, des bébés et des vieilles, qui ont passé ou qui n'ont pas atteint l'âge de la vigueur et de la puissance. Car, quel est celui qui, ayant seulement un poil au menton, n'a pas voulu suivre en France cette élite, cette fleur de beaux cavaliers? A l'œuvre, à l'œuvre les pensées, et qu'elles vous représentent un siége! Voyez l'artillerie sur ses affûts, ouvrant ses bouches fatales sur l'enceinte d'Harfleur. Supposez que l'ambassadeur de France revient et qu'il dit à Harry que le roi lui offre sa fille Catherine et, avec elle, en dot, quelques petits et insignifiants duchés. L'offre n'est pas agréée, l'agile artilleur touche de son boute-feu le canon diabolique, et devant l'artillerie tout s'écroule. Gardez-nous votre bienveillance, et comblez par la pensée les lacunes de notre représentation. »

Au début du quatrième acte, le chœur invite l'assistance à se représenter les ténèbres de la nuit. Les deux armées sont campées l'une en face de l'autre : d'une part les Français, fiers de leur nombre, la sécurité dans l'âme, les « confiants et outrecuidants Français », jouent aux dés; d'autre part les Anglais, assis près de leurs feux de bivouacs, réfléchissent gravement aux dangers de la matinée du lendemain. Cependant le roi Henry, le héros cher au poëte, allant de poste en poste, de tente en tente, visite et réconforte ses capitaines et ses soldats. Il souhaite le bonjour à tous, jusqu'aux plus humbles, avec un sourire aimable, et les appelle frères, amis, compatriotes. En voyant son visage serein et sa douce majesté, il n'est pas un cœur abattu qui ne reprenne courage. Le prologue finit, comme toujours, en demandant excuse pour les lacunes du spectacle «

priant le lecteur d'y suppléer à force d'imagination : « Oh! rdon, si nous dégradons, avec quatre ou cinq mauvais fleurets réchés, maladroitement croisés dans une bagarre ridicule, le om d'Azincourt! Pourtant, asseyez-vous et voyez; rappelez-ous les faits réels au spectacle de leur parodie. »

Le cinquième et dernier prologue renouvelle auprès des pectateurs les exhortations et les excuses que l'on sait. Le roi Ienry est vainqueur. Il s'agit de le transporter par la pensée à Calais, puis de l'accompagner en imagination à travers la mer jusqu'en Angleterre où il débarque. Du rivage, il faut le suivre jusqu'à Londres, où il fait solennellement son entrée. « Voyez maintenant, dit le chœur, voyez, dans la forge rapide, dans l'atelier de la pensée, comme Londres verse à flots ses citoyens Le maire et tous ses confrères, dans leur plus bel attirail, tels que des sénateurs de l'antique Rome, ayant à leurs talons un essaim de plébéiens, vont chercher leur triomphant César. »

Dans la tragédie de *Périclès*, il y a aussi un chœur qui invite le public à se représenter en idée le vaisseau du prince de Tyr ballotté par les flots. De même que le Temps, dans le *Conte d'hiver*, le chœur de *Périclès* dit : « C'est ainsi que nous abrégeons l'espace et la durée; pour avoir, il nous suffit de souhaiter; nous traversons les mers dans des coques de noix et nous voyageons, avec l'aide de votre imagination, de contrée en contrée et d'un bout du monde à l'autre. Grâce à votre indulgence, on ne nous blâme point de nous servir d'un seul et même langage dans les divers climats où nous transportent nos scènes. »

Les chœurs de Shakespeare, on le voit, n'ont pas le moindre rapport avec ceux des tragiques grecs (1); mais ils ne ressemblent pas davantage aux chœurs de Sénèque, ni à ceux que lord Buckhurst avait imités de Sénèque dans sa tragédie de *Gorboduc*. Les chœurs de Sénèque sont purement et simplement déclamatoires. Ils ne paraissent sur la scène que pour faire des amplifications de rhétorique sur des lieux communs de mythologie ou de morale; pour raconter les travaux d'Hercule, décrire le retour de l'aurore, déplorer l'inconstance des

(1) Sur certains personnages de Shakespeare, dont on peut comparer le rôle à celui du chœur antique, voir la seconde partie de cet ouvrage, t. II, chap. 6.

hommes, ou vanter le repos dont jouit une vie exempte d'ambition. Ainsi avait fait l'auteur de *Gorboduc.* « Les chœurs de cette tragédie consistent en quatre sages vieillards d'Angleterre, qui viennent régulièrement à la fin de chaque acte, le dernier acte excepté, réciter une ode où ils appellent l'attention philosophique de l'auditoire sur les événements qui viennent de se passer sous ses yeux, en la remplissant de réflexions morales et d'allusions historiques ou poétiques (1). » Les chœurs de Shakespeare bornent leur rôle à expliquer l'action, à suppléer par des commentaires à l'insuffisance de la mise en scène, ou à mettre en récit ce que le poëte ne peut pas donner en spectacle; ils remplissent donc exactement l'office de prologues, et ce nom leur conviendrait beaucoup mieux.

Chœurs ou prologues, les fragments cités plus haut du drame historique de *Henry V* contiennent d'intéressantes révélations sur l'indigence matérielle du théâtre à l'époque de Shakespeare. Il n'y avait pas de décors mobiles ni de changements à vue. Un écriteau en grosses lettres indiquait au public le lieu où se passait l'action. Philip Sidney nous l'a déjà dit, « vous avez l'Asie d'un côté et l'Afrique de l'autre, avec une si grande quantité d'autres royaumes au milieu, que l'acteur, quand il entre, est toujours obligé de nous dire d'abord où il est; autrement on n'entendrait rien à son histoire. Puis, voici trois dames qui se promènent en cueillant des fleurs, et cela veut dire que la scène représente un jardin... » Cette pauvreté de spectacle fait sourire nos auteurs contemporains habiles à faire mouvoir, avec l'aide du régisseur, les machines les plus compliquées; mais, en réalité, elle était favorable à l'art. L'expérience et la raison sont d'accord pour démontrer que le génie déploie des ressources poétiques d'autant plus grandes que les ressources matérielles le sont moins. Quand un poëte ne doit compter que sur lui-même pour produire l'illusion et pour captiver les spectateurs, son talent est évidemment bien mieux stimulé que s'il peut se reposer, en partie, de ce soin sur l'industrie et sur la bourse d'un directeur de théâtre. Cela est si clair, qu'il ne saurait y avoir sur la question divergence d'avis en théorie; si les

(1) Warton, cité par Craik, *Manual of english literature and language*, t. I, p. 266.

régisseurs de nos jours font des frais exorbitants de mise en scène, c'est qu'il faut bien satisfaire le faux goût du public et contenter les yeux à défaut de l'esprit; mais les vrais principes n'ont jamais cessé d'être défendus, et notre meilleur critique de théâtre, M. Francisque Sarcey, poursuit activement sur ce point la campagne du bon sens (1). L'historien du théâtre anglais, Payne Collier, dit fort justement : « Ce fut un bonheur pour la poésie de nos vieux drames que les décors mobiles et les changements à vue fussent ignorés alors; on s'adressait uniquement à l'imagination des spectateurs, et nous devons à l'absence de cartons peints plusieurs des plus beaux morceaux descriptifs de Shakespeare. De l'introduction d'une mise en scène variée date le commencement du déclin de notre poésie dramatique. » Hallam donne à la même idée le relief de son style incisif et mordant : « Les plus beaux décors du théâtre contemporain, écrit-il, peuvent à peine soutenir la comparaison avec le pouvoir créateur de l'imagination de Shakespeare. Félicitons-nous qu'il n'ait pas vécu à une époque où un directeur de théâtre aurait évalué ses descriptions au prix qu'elles eussent coûté pour en faire des toiles peintes; car alors nous n'aurions peut-être jamais suivi le roi Lear sur les rochers de Douvres, Shylock et Antonio dans les palais de Venise. C'est parce que la scène de nos vieux drames ne change point *en réalité*, qu'elle peut changer perpétuellement *en idée*. » M. Kreyssig ose aller plus loin; à propos de la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre*, il se félicite non-seulement d'une pauvreté de mise en scène qui obligeait le poëte à concentrer dans la personne de la reine d'Égypte toute la fascination qu'elle exerçait autour d'elle, mais encore de ce que le rôle, selon la coutume d'alors, était rempli par un jeune garçon : dans une condition si ingrate, il ne pouvait y avoir d'autres charmes séducteurs que ceux de la poésie, et l'écrivain manquait de ce puissant allié naturel, la gorge et les

(1) Il est vrai que les Grecs tenaient beaucoup à ce que le spectacle fût magnifique; mais il ne faut pas oublier que leurs représentations dramatiques étaient de grandes fêtes religieuses, données une fois par an avec solennité. En outre, la splendeur de la mise en scène chez eux avait toujours un cachet idéal et conventionnel; c'était tout le contraire de l'opulence matérielle et réaliste à laquelle on vise aujourd'hui. — Voir, dans la seconde partie de cet ouvrage, le chapitre III : *Coup d'œil sur les personnages de la scène antique.*

épaules d'une belle *prima donna* (1). La plus jolie remarque à ce sujet se trouve chez un commentateur américain de Shakespeare, le révérend Hudson. En sa qualité de pasteur des âmes, M. Hudson aime à tirer de sa critique littéraire une application morale ou religieuse; il dit : « Ne pouvant agir que faiblement sur les sens, le drame se vit contraint d'exciter d'autant plus puissamment l'esprit et l'imagination des spectateurs. D'une manière générale on peut dire que quand un homme ne va pas loin, c'est qu'il ne rencontre aucun obstacle qui l'empêche d'avancer. Dans l'ordre moral comme dans l'ordre poétique, l'aide la plus efficace est le plus souvent de n'être point aidé du tout, et le meilleur moyen de venir à notre secours est de nous laisser à nous-mêmes. Pour que l'âme se trouve des ailes et pour qu'elle s'en serve, rien n'est bon comme d'abandonner l'homme sur un terrain où son pied n'a pas de prise ni de solide assiette (2). »

En ces temps de jeunesse et de force naïve, l'imagination du public était aussi active que celle du poëte. Elle n'avait pas encore été blasée par des spectacles dont la pompe sensuelle, éblouissant la vue, émousse la vivacité de l'esprit et le rend paresseux autant que difficile; on pouvait lui procurer, à très-peu de frais matériels, ces plaisirs de l'illusion auxquels les peuples et les individus enfants sont toujours si aisément sensibles. « Plus les peuples ont d'imagination et de fraîcheur d'esprit, a dit M. Vitet (3), moins ils demandent à leur théâtre un système de décors rigoureusement imitatifs. Voyez les enfants! ils se figurent ce qu'ils veulent voir; ils transforment tout à plaisir : un bâton sur l'épaule, et les voilà soldats! Un bâton qu'ils enfourchent, les voilà cavaliers! Ainsi des peuples jeunes. Ils ont les yeux dociles et complaisants. » M. Taine, parlant du vieux théâtre anglais, dit fort bien : « Rappelez-vous votre adolescence. Pour mon compte, les plus grandes émotions que j'aie eues au théâtre m'ont été données par une troupe ambulante de quatre demoiselles qui jouaient le vaudeville et le drame sur une estrade, au fond d'un café; il est vrai que j'avais onze

(1) *Vorlesungen über Shakespeare*, t. I, p. 418.
(2) *Shakespeare, His life, art, and characters*, t. I, p. 160.
(3) *Etudes sur l'art et le théâtre antiques.*

ans. Pareillement, dans ce théâtre en ce moment, les âmes sont neuves, prêtes à tout sentir comme le poëte à tout oser. »

Il y a, dans le *Songe d'une nuit d'été*, une pantomime où l'on voit un homme couvert de plâtre et de chaux représenter une muraille, un autre, avec sa lanterne, un chien et un buisson d'épines, représenter le clair de lune. Devant ce spectacle primitif, Thésée, duc d'Athènes, dit avec philosophie : « La meilleure œuvre de ce genre est faite d'illusions, et la pire de toutes cessera d'être mauvaise, si l'imagination l'embellit. »

Pour connaître la vraie nature des sentiments de Shakespeare à l'égard des règles que les docteurs d'un art poétique soi-disant tiré des anciens (1) prétendaient imposer au théâtre moderne, il est très-important de remarquer que le poëte les a observées dans deux ou trois de ses drames. Ainsi, *la Tempête* est une pièce fort régulière, écrite conformément à la loi des unités de temps et de lieu : l'action n'embrasse pas un intervalle de plus de trois heures, et l'orage qui submerge le vaisseau dans la première scène a lieu en vue de l'île où se passe le reste de la tragédie; *Richard II* et *Macbeth* sont des pièces entièrement sérieuses, d'où l'élément comique est exclu et où rien ne vient altérer la gravité constante du sujet (2). On a conclu de là que Shakespeare s'était laissé, non pas convaincre, mais piquer au jeu, et qu'il avait voulu, sans faire aucune rétractation, montrer à ses contradicteurs, par quelques échantillons, qu'il était capable, lui aussi, de composer des tragédies dans les règles. A l'appui de cette conjecture, on fait remarquer dans *la Tempête* l'espèce d'affectation avec laquelle les différents personnages du drame ont soin de marquer le temps à mesure qu'il s'écoule. Cette explication de la présence de quelques pièces régulières dans le théâtre de Shakespeare ne me semble pas la meilleure; voici, je crois, ce qu'il convient de penser à ce sujet.

Shakespeare n'avait à l'égard des doctrines classiques aucune sorte de passion hostile, mais la plus absolue indifférence. Nous

(1) Pour l'histoire et pour la critique de la règle des trois unités, dont Aristote n'est point responsable, voir le chapitre Ier de la seconde partie de cet ouvrage : *De quelques ressemblances superficielles du théâtre de Shakespeare avec celui des Grecs.*

(2) Sauf, dans *Macbeth*, la scène du portier, qui, de l'avis de quelques critiques, serait une interpolation.

avons vu des poëtes s'occuper beaucoup de Boileau, pour le contredire : la contradiction est encore une manière de lui rendre hommage; on reconnaît par là, sinon son autorité, du moins son importance; on montre que, si l'on ne se soumet pas à la parole du maître, on en tient pourtant un certain compte, puisqu'on croit devoir prendre la peine de la réfuter. Shakespeare traite les Boileaux de son époque avec un bien autre dédain : il ne songe pas à eux; il pratique à l'occasion leurs préceptes, et le plus souvent il y manque, sans avoir plus souci de les contre carrer que de les satisfaire. Un romantique de notre siècle se serait cru déshonoré s'il avait eu le malheur de composer une tragédie dans les règles classiques; mais ces accidents-là arrivent à Shakespeare justement parce qu'il ne s'occupe pas des règles. Il ne considère qu'une chose, les convenances intérieures du sujet : si donc le sujet l'y invite, il fera des pièces régulières, comme *la Tempête*, des tragédies sans mélange de comique, comme *Macbeth* et *Richard II*, parce qu'un artiste tel que lui n'est pas homme à gâter son ouvrage pour le plaisir de faire une niche à Sidney ou de voir enrager Jonson.

Shakespeare est le moins doctrinaire des hommes; l'esprit idéaliste, révolutionnaire, épris de théories, est directement l'opposé du sien. C'est un Anglais pratique, avisé, voulant le progrès, mais sans secousse, et très-conservateur. Son flair d'homme pratique, prompt à sentir d'où venait le vent du succès, comprenait à merveille que les temps de l'antique simplicité étaient passés sans retour et qu'il fallait des divertissements de plus haut goût au spectateur moderne, à l'Anglais surtout, ce barbare du Nord au palais si peu athénien. Il servit donc à ses contemporains, à ses compatriotes, des spectacles selon leur goût, et pendant que les *Cléopâtre* de Daniel, les *Vertueuse Octavie* de Brandon étaient jouées devant des banquettes vides ou n'avaient pas même assez de vie pour se traîner jusque sur la scène, Shakespeare voyait affluer la foule à ses pièces et arrondissait sa petite fortune, en fin Normand qui entendait aussi bien ses affaires que son métier. Il ne faut pas omettre ce côté moins idéal de son activité, par lequel aussi notre poëte fut un homme *pratique*. En toute chose son intelligence était attentive au résultat, au profit matériel comme au profit poétique à retirer des matériaux

qu'il mettait en œuvre. Il ne s'empêtre pas dans la discussion des systèmes : il va droit au *fait*.

Le regarder comme un chef d'école ou seulement comme un homme capable d'écrire une page de préface à ses œuvres, serait la plus lourde méprise où l'on pût tomber à son sujet. Si l'on voulait recueillir les idées esthétiques semées dans ses ouvrages, on en trouverait çà et là quelques-unes, à commencer par le célèbre discours d'Hamlet aux comédiens ; mais elles sont rares en somme, et tout leur intérêt, tout leur sens se résume dans le conseil donné aux différents artistes, aux peintres comme aux poëtes, aux poëtes comme aux acteurs, de suivre la nature (1). Ce caractère de modestie intellectuelle est sans doute une des causes principales de l'erreur si longtemps répandue que l'art de Shakespeare était inconscient. Le fait est qu'il s'efface lui-même derrière ses œuvres avec une abnégation sans pareille, qui les rend presque semblables aux productions impersonnelles de la poésie naïve, et qui pourrait légitimer, dans de certaines limites, une comparaison de son génie avec celui d'Homère. Il y a des lecteurs sensibles qui éprouvent le besoin d'aimer les écrivains dont ils lisent les ouvrages ; ces âmes tendres n'ont guère de satisfaction avec Shakespeare. On admire Shakespeare, on le respecte, on contemple avec un étonnement mêlé d'effroi son impassible objectivité, on peut trouver plaisir et profit à vivre dans son commerce intime, à feuilleter ses chefs-d'œuvre « d'une main journelle et nocturne », comme parle du Bellay traduisant Horace ; mais on ne l'*aime* point. Pour aimer un poëte, il faut voir l'homme en lui, et nous ne le voyons pas dans Shakespeare ; il faut que ses qualités personnelles, et surtout quelques défauts, quelques faibles en harmonie secrète avec notre propre nature, nous le rendent cher et sympathique ; il ne faut pas qu'il nous offre à chaque page, comme Shakespeare, le problème irritant d'une personnalité impénétrable. Le bon Schiller avoue, dans son traité *de la Poésie naïve et de la Poésie sentimentale*, que d'abord il n'a pas aimé Shakespeare et qu'il lui a fallu du temps pour se familiariser avec ce génie beaucoup plus imposant qu'aimable : « Habitué que j'étais, par la pratique

(1) Voyez, sur ce sujet, *Molière, Shakespeare et la critique allemande*, chap. v.

des poëtes modernes, à chercher tout d'abord le poëte lui-même dans son œuvre, à rencontrer *son* cœur, à réfléchir familièrement *avec lui* sur sa matière, en un mot, à voir le sujet dans l'objet, je ne pouvais supporter que le poëte ici ne se laissât jamais saisir, que jamais il ne voulût me rendre compte. Depuis plusieurs années déjà, Shakespeare était l'objet de mon étude et de tout mon respect, que je n'étais pas encore parvenu à aimer sa personne. Je n'étais pas encore capable de comprendre la nature de première main... Même chose m'est arrivée pour Homère, avec qui je fis connaissance plus tard. »

L'indifférence de Shakespeare pour toutes les doctrines, le caractère purement pratique de son activité créatrice, est un trait fondamental de son génie que nous aurons l'occasion de constater encore, quand nous parlerons des sentiments du poëte en politique et en religion. A l'égard de l'antiquité, il n'avait aucune sorte de passion littéraire, il n'en était pas plus l'ennemi que l'ami; elle n'était à ses yeux qu'un grand magasin de matériaux pour son art. Il en avait, comme cela, deux ou trois : l'antiquité, le moyen âge, l'histoire nationale; et, puisant à pleines mains tantôt dans l'un tantôt dans l'autre, il construisait son œuvre avec sérénité.

III

L'INSTRUCTION CLASSIQUE DE SHAKESPEARE.

Y a-t-il un Français qui soit homme à se passionner vivement sur la question de savoir si Molière était capable de lire Aristophane, Térence et Plaute dans l'original? Mes compatriotes tiennent Molière pour un grand poëte comique : s'il leur était démontré que ce grand poëte était en outre un bon helléniste ou un bon latiniste, je ne pense pas que leur estime pour lui s'en accrût beaucoup; et si on leur prouvait, au contraire, que Molière n'a connu les anciens que par des traductions, j'aime à croire que leur admiration pour l'auteur du *Misanthrope* n'en serait de rien diminuée. Les Anglais, sur ce point, ont d'autres sentiments. La question des connaissances de Shakespeare en grec et en latin paraît avoir une bien grande importance à leurs yeux, car généralement ils l'ont discutée avec une vivacité extraordinaire. Dans cet étrange débat, les combattants, je l'avoue, me semblent plus curieux que l'objet même de la dispute; admettons un instant, par hypothèse, que les conclusions les plus défavorables à la thèse de l'instruction classique de Shakespeare soient vraies : il m'est impossible de comprendre le tort qu'une pareille constatation pourrait faire à sa gloire; j'estime, au contraire, qu'à bien prendre la chose, elle devrait tourner tout à l'honneur du poëte et redoubler notre étonnement pour l'ampleur et la pénétration d'un génie capable d'avoir trouvé en lui seul tant de merveilles qu'on croyait pouvoir attribuer, jusqu'à un certain point, à l'imitation et à l'étude. La question contro-

versée n'a donc pas d'importance réelle; mais l'histoire de la controverse est amusante et instructive.

Les Anglais, peuple aristocratique, attachent beaucoup de prix aux distinctions officielles dont on hérite en naissant dans une famille illustre, ou qu'on obtient en passant par les grandes écoles de l'État. La première recommandation pour un homme, c'est un titre de noblesse; la seconde, c'est un grade universitaire. Tandis que le Français démocrate, pour peu qu'il ait de mérite personnel et de notoriété, met une affectation de bon goût à dissimuler son titre ou son grade, l'Anglais les affiche et les étale partout; les ducs, les comtes, même ceux qu'une réelle supériorité a rendus justement célèbres, sont à cet égard aussi exigeants que le plus obscur gentillâtre de campagne; le bachelier d'hier ne se montre pas plus empressé d'écrire à la suite de son nom les lettres initiales du degré qu'il vient de prendre que les vieux professeurs de Cambridge ou d'Oxford. Sous l'influence de ce préjugé national, qu'on ne tient un rang dans la société que par la naissance, ou, à défaut de la naissance, par la haute éducation dûment et officiellement constatée, je crois que les Anglais ont eu un peu honte de ce pauvre William Shakespeare, qui non-seulement n'était pas comte et seigneur comme lord Buckhurst, mais qui n'était pas même gradué des universités comme Marlowe, Greene, Peele, Lilly, Lodge, Gascoigne, Richard Edwards, bref, presque tous les auteurs dramatiques de son temps, et qu'ils ont tenu, pour l'honneur de l'Angleterre, à montrer qu'il aurait pu être au moins bachelier ès lettres.

Il y a une autre raison de l'intérêt passionné avec lequel la critique anglaise s'est jetée dans ce débat. Elle n'aime à s'occuper des poëtes que pour accroître de quelques unités la somme exactement connue des faits grands ou petits de leur biographie; peu importe que la découverte soit de la dernière insignifiance : c'est un fait, cela suffit. Mesurer le degré d'instruction classique de Shakespeare, voilà une recherche concrète et précise, une question de fait. Quel beau champ pour l'érudition qu'un sujet de cette nature! L'esthétique, le goût, le sentiment, la philosophie, la pensée, n'ont rien à faire ici; il n'y a qu'à fureter, compiler, entasser des montagnes de notes. C'est un travail de rats,

Qui, les livres rongeants,
Se font savants jusques aux dents.

i triomphent les Baldus, les Scioppius, les Lexicocrassus, Scriblerius, dont parle Voltaire dans son *Temple du goût*, ne nuée de commentateurs qui restituaient des passages et npilaient de gros volumes à propos d'un mot qu'ils n'entenent pas :

Là j'aperçus les Daciers, les Saumaises,
Gens hérissés de savantes fadaises,
Le teint jauni, les yeux rouges et secs,
Le dos courbé sous un tas d'auteurs grecs,
Tout noircis d'encre et coiffés de poussière.
Je leur criai de loin par la portière :
« N'allez-vous pas dans le Temple du goût
Vous décrasser? — Nous, messieurs? point du tout,
Ce n'est pas là, grâce au ciel, notre étude :
Le goût n'est rien; nous avons l'habitude
De rédiger au long de point en point
Ce qu'on pensa; mais nous ne pensons point. »

Les Lexicocrassus ne fleurissent pas seulement en Angleterre. jourd'hui l'érudition a partout supplanté l'esthétique; la crie, conçue comme une œuvre de pensée et d'art, est flétrie nom de *dilettantisme* par des grammairiens fiers de n'avoir tyle ni idées, et le public complaisant prend pour de la rature des catalogues de commissaires-priseurs. L'érudition çaise nous a donné récemment l'inventaire de la bibliothèque Iolière, de sa vaisselle, de ses tapisseries : certes, ce n'est ıne connaissance sans intérêt que celle du mobilier d'un ; il n'est point indifférent pour un esprit philosophique de r que Malherbe était mal meublé et n'avait, selon Racan, ept ou huit chaises de paille, tandis que Victor Hugo s'ende meubles somptueux et sculptés artistement; mais il faut jusqu'à l'idée générale que ces faits expriment et ne pas ›rber dans la contemplation d'une paire de chenets, de trois s à frire, de deux réchauds et d'une lèchefrite. — C'est cet esprit philosophique que je voudrais faire l'inventaire ıobilier intellectuel de Shakespeare, je veux dire de son ıction. Nous tâcherons de dégager de cet examen aride ues idées d'un intérêt général; mais surtout nous n'aurons a faiblesse de nous imaginer que le génie du lieu puisse

retirer la moindre augmentation ou la moindre diminution de gloire de l'opulence ou de la pauvreté de sa demeure.

Commençons par écarter une confusion déraisonnable qui est fort commune et qui a trop souvent régné dans cette discussion sur l'instruction de Shakespeare : on a confondu et l'on confond sans cesse la connaissance des langues avec l'instruction proprement dite. Ce sont pourtant deux choses bien différentes. La connaissance des langues est une clef qui sert à ouvrir les trésors de l'instruction; elle n'est pas l'instruction elle-même. Je connais des gens qui trouvent la clef si curieuse, qu'ils passent leur vie entière à la considérer, sans l'employer jamais pour ouvrir quoi que ce soit : ce sont les grammairiens. Mieux vaut entrer dans la littérature avec une fausse clef et n'importe comment, que de s'en tenir à étudier l'ingénieux mécanisme de la bonne clef; mieux vaut lire Homère et les tragiques grecs dans une traduction, que de se contenter d'être très-fort sur la conjugaison et la syntaxe grecque. Peu d'hommes ont été aussi instruits que Gœthe; peu d'hommes ont goûté aussi vivement que lui l'antiquité et l'ont comprise aussi profondément : Gœthe ne savait pas le grec. Shakespeare savait-il le grec? savait-il le latin? Toute la question s'est réduite à ces termes pédantesques; on ne s'est pas fait une plus haute idée de l'instruction du poëte. Les uns lui ont refusé toute connaissance des langues savantes, les autres ont exagéré son savoir, et bien que les deux démonstrations fussent contraires, elles satisfaisaient autant l'une que l'autre la vanité des critiques; car un pédant trouve aussi bien son compte à convaincre d'ignorance un homme de génie, qu'à faire, à propos des connaissances d'un homme de génie, étalage de sa propre érudition.

L'origine du débat a été un vers de Ben Jonson. Dans une épître enthousiaste *à la mémoire de son bien aimé William Shakespeare*, Ben Jonson s'écrie que le grand poëte que l'Angleterre vient de perdre balance à lui seul tous ceux de l'antiquité, « bien qu'il sût peu de latin et encore moins de grec », *small latin and less greek*. On a ergoté sur ce vers comme sur un texte de Perse ou de Lycophron; on a dit : Qu'est-ce que Ben Jonson entend par *peu de latin?* Un savant humaniste comme lui pouvait trouver médiocre une dose de latin fort honnête. Puis on a

remarqué que Ben Jonson n'avait pas dit *point de grec*, mais *moins de grec* (*less greek*), bien que la mesure de son vers lui permît parfaitement de dire : *no greek*. Donc Shakespeare savait un peu de grec, ô bonheur !

> Du grec, ô ciel! du grec! il sait du grec, ma sœur!
> Ah, ma nièce, du grec! du grec, quelle douceur!

Enfin, malgré l'accent sincèrement affectueux de l'épître de Ben Jonson, on a supposé que le *small latin and less greek* avait pu lui être dicté par une secrète jalousie, et dès lors on n'en a plus tenu compte.

Au XVIII[e] siècle, Warburton et d'autres savants commentateurs de Shakespeare, trouvant dans les œuvres du poëte des points de comparaison curieux avec certains passages de Sophocle, d'Euripide, de Lucien, etc., n'hésitèrent pas à conclure de là qu'il avait lu et imité les Grecs. C'est alors, en 1767, que parut un pamphlet fameux, l'*Essai* du docteur Farmer *sur l'instruction de Shakespeare*.

En comparant le texte des tragédies romaines de Shakespeare avec celui du Plutarque d'Amyot traduit en anglais par sir Thomas North, le docteur Farmer démontra que le poëte avait tout emprunté à la traduction, qu'il en avait copié de nombreuses phrases, des pages entières, et qu'il n'avait jamais eu soin d'en contrôler l'exactitude par le moindre examen du texte original; car partout il suit aveuglément la version anglaise jusque dans ses erreurs et ses contre-sens. — Par exemple, à l'acte III d'*Antoine et Cléopâtre*, Octave dit ceci : « A Cléopâtre, Antoine a donné l'établissement d'Égypte; puis, de la basse Syrie, de Chypre et de la Lydie, il l'a faite reine absolue. » *Lydie* est une faute : c'est de la Libye que Plutarque avait parlé; mais cette faute se trouve dans Amyot et dans North.

Au quatrième acte de la même tragédie, Octave vainqueur, défié par Antoine qu'il vient de battre, répond en ces termes à cette étrange provocation : « Il me provoque à un combat singulier! César contre Antoine! Que le vieux ruffian sache que j'ai beaucoup d'autres moyens de mourir, et qu'en attendant je me moque de son défi! » *J'ai beaucoup d'autres moyens de mourir* est un contre-sens. Plutarque ne dit pas : « J'ai », mais « Il a »;

c'est-à-dire : Antoine a beaucoup d'autres moyens de mourir. Voici sa phrase, traduite mot à mot : « Après cela, Antoine envoya défier César à combattre corps à corps et reçut pour réponse qu'il pourrait trouver d'autres moyens de terminer sa vie. » On ne peut dire qu'Amyot ait fait ici erreur, il traduit : « Et Antonius envoya une autre fois défier César et lui présenter le combat d'homme à homme. César lui répondit qu'il avait beaucoup d'autres moyens de mourir que celui-là. » Seulement Shakespeare a été trompé par le sens ambigu de *il* dans la proposition indirecte, ambiguïté qui se retrouve dans la version anglaise de North : *Cæsar answered that he had many other ways to die than so.*

Timon d'Athènes, dans Shakespeare, compose l'épitaphe suivante pour son tombeau :

Ci-gît un corps misérable, séparé d'une âme misérable.
Ne cherchez pas mon nom. Que la peste vous consume,
Chétifs méchants qui restez après moi!
Ci-gît Timon, qui détesta tous les hommes vivants.
Passant, maudis-moi à ta guise, mais passe sans t'arrêter.

Cette épitaphe est transcrite mot pour mot (il n'y a qu'un mot changé) de Thomas North, qui, à l'exemple d'Amyot, avait cru bien faire de versifier ici sa traduction. — Le texte de Shakespeare ou attribué à Shakespeare (car *Timon d'Athènes* est une pièce remplie de choses incohérentes et de passages douteux) offre cette bizarre anomalie de réunir en une seule deux épitaphes parfaitement distinctes et distinguées en effet par North et par Amyot aussi bien que par Plutarque. L'une est de Timon lui-même, l'autre est du poëte Callimaque. Il est absurde de dire dans la même épitaphe : « Ne cherchez pas mon nom », et deux lignes plus bas : « Ci-gît Timon ». Voici le passage, tel qu'il est dans Amyot :

« Sur le tombeau (de Timon) il y avait des vers engravés de telle substance :

Ayant finy ma vie malheureuse
En ce lieu-cy, on m'y a inhumé :
Mourez, meschans, de mort malencontreuse
Sans demander comme je fus nommé.

« On dit que luy mesme vivant fit ce bel épitaphe; car celuy

qu'on allègue communément n'est pas de luy, ains est du poëte Callimachus :

> Icy je fais pour toujours ma demeure,
> Timon encor les hommes haïssant.
> Passe, lecteur, en me donnant male heure,
> Seulement passe, et me va maudissant.

Dans *Jules César*, acte III, scène 2, Antoine, lisant le testament de César, dit au peuple : « En outre, il vous a légué tous ses jardins, ses bosquets réservés, ses vergers récemment plantés en deçà du Tibre »; *on this side Tiber*, écrit Shakespeare. Plutarque avait dit : *πέραν τοῦ ποταμοῦ*, *au delà* du fleuve; mais Shakespeare s'est trompé avec North, qui s'était trompé avec Amyot. « Quand on lut en public, raconte Amyot, le testament par lequel il était porté qu'il léguait et donnait à chaque citoyen romain soixante-quinze drachmes d'argent par tête et qu'il laissait au peuple ses jardins et vergers qu'il avait *deçà* la rivière du Tibre, au lieu où maintenant est bâti le temple de la Fortune, le peuple l'en aima et regretta merveilleusement. »

Les emprunts les plus remarquables que Shakespeare ait faits à North, traducteur d'Amyot, traducteur de Plutarque, se trouvent dans la tragédie de *Coriolan*. Le discours du héros à Tullus Aufidius pour demander son hospitalité et son alliance, le discours de Volumnie à son fils pour arrêter sa criminelle entreprise contre Rome (1), sont extraits presque textuellement de la version anglaise; le poëte n'a guère eu qu'à donner la mesure du vers à la prose qu'il avait sous les yeux.

La partie de l'*Essai* du docteur Farmer où il est démontré que Shakespeare n'a connu Plutarque que de troisième main est la meilleure et la plus concluante; mais il y avait dans sa brochure d'autres révélations plus ou moins curieuses. Par exemple, on lit dans *Timon d'Athènes* ce passage, où les commentateurs croyaient voir l'imitation directe d'une ode d'Anacréon : « Le soleil est un voleur qui, par sa puissante attraction, dérobe la vaste mer; la lune, voleur effronté, soustrait sa pâle lumière au soleil; l'Océan est un voleur dont la vague résout en larmes salées les émanations de la lune; la terre est un voleur qui se

(1) *Should we be silent and not speak*, etc. Acte V.

nourrit et s'alimente du suc furtivement pris à tous les excréments. Toute chose est un voleur. » Le docteur Farmer montra que cette ode d'Anacréon avait été maintes fois traduite en latin, en français et en anglais, avant la fin du XVI[e] siècle, notamment par Ronsard, dans la chanson bachique que voici :

La terre les eaux va buvant;
L'arbre la boit par la racine;
La mer salée boit le vent,
Et le soleil boit la marine.
Le soleil est bu de la lune;
Tout boit, soit en haut ou en bas;
Suivant cette règle commune,
Pourquoi donc ne boirions-nous pas?

Ce n'est pas seulement dans son commerce avec les auteurs grecs que Shakespeare se servait volontiers de l'intermédiaire de traductions. Le docteur Farmer a fait voir que, dans bien des cas où il lui aurait été facile de consulter directement les auteurs latins dans l'original, le poëte préférait recourir à des traductions anglaises. Ainsi, la comparaison des textes prouve avec évidence que la conjuration des esprits par Prospero, dans *la Tempête* :

Vous, sylphes des collines, des ruisseaux, des étangs et des halliers,

que Warburton croyait paraphrasée d'après Ovide, a été empruntée non au poëte latin, mais à son traducteur anglais de 1567, Arthur Golding.

Il y a dans l'*Essai* du docteur Farmer une remarque très-judicieuse. Le théâtre de Shakespeare est rempli d'un bout à l'autre des noms propres et des souvenirs de la poésie et de la mythologie classiques : faut-il conclure de là que le poëte avait lu, au moins en anglais, Ovide, Virgile, Homère, et qu'il était remonté lui-même aux sources de l'antiquité grecque et latine? Pas le moins du monde; rien n'est moins nécessaire qu'une pareille conclusion. La littérature du moyen âge et celle de la Renaissance avaient popularisé et rendu vulgaires toutes les légendes de l'antiquité, bien avant que les traductions des auteurs grecs et latins fussent entre les mains du public. Pour citer un exemple, Shakespeare parle dans son théâtre de Didon, et, à cette occasion, les commentateurs ne manquent pas de noter

avec soin qu'aucune traduction anglaise de l'*Énéide* n'existait encore à cette époque. Qu'est-ce que cela fait? l'histoire de Didon avait été racontée jadis par Gower, Chaucer et Lydgate, et Marlowe venait de la mettre sur la scène. — Un passage du *Songe d'une nuit d'été* montre que Shakespeare connaissait la distinction que fait Ovide entre les flèches de Cupidon, dont les unes sont terminées par une pointe de plomb et les autres par une pointe d'or : faut-il croire qu'il avait pris cela dans l'Ovide anglais ou latin? C'est possible, mais, encore une fois, cette conséquence n'est point nécessaire; les flèches de Cupidon se retrouvent, avec leurs différences caractéristiques, dans le *Roman de la Rose*, dans Surrey, Sidney, Spenser, et chez tous les faiseurs de sonnets du XVI[e] siècle. Plus tard, Voltaire, héritier à son tour de la tradition, les décrira ainsi dans la première scène de *Nanine* :

> Je vous l'ai dit, l'amour a deux carquois :
> L'un est rempli de ces traits tout de flamme
> Dont la douceur porte la paix dans l'âme,
> Qui rend plus purs nos goûts, nos sentiments,
> Nos soins plus vifs, nos plaisirs plus touchants;
> L'autre n'est plein que de flèches cruelles
> Qui, répandant les soupçons, les querelles,
> Rebutent l'âme, etc.

Les conclusions de l'*Essai* du docteur Farmer sont exagérées et dépassent ses prémisses. Il croit avoir prouvé que Shakespeare ne savait ni le grec ni le latin : non, il a prouvé seulement que, pour les écrivains de l'une comme de l'autre langue, le poëte se servait de traductions autant que possible; il a prouvé aussi qu'indépendamment de toute traduction, beaucoup de ses connaissances classiques ont pu lui être fournies par la littérature du moyen âge et par celle de la Renaissance.

Le docteur Farmer avait eu l'inqualifiable sottise de critiquer l'instruction classique du grand poëte sur un ton de fatuité impertinente; on dirait que ce petit homme (il devait être petit) est tout vain et tout enflé de faire voir qu'il est plus fort en grec et en latin que Shakespeare. — Dans le même ordre de recherches et dans le même esprit, le XVIII[e] siècle a vu paraître un autre ouvrage également fameux : *Illustrations of Shakespeare*, c'est-à-dire *Plagiats de Shakespeare*, « avec des obser-

vations sur ses anachronismes et diverses autres incongruités qui se trouvent dans ses pièces », par Francis Douce. C'est un gros livre, hérissé d'érudition, sans talent, fort sot, irrespectueux pour Shakespeare, où les erreurs du poëte en histoire et en géographie sont relevées avec une lourdeur pédantesque et une complète inintelligence de la question. Je réserve pour un chapitre à part la contre-critique de l'ouvrage de Douce et l'examen des anachronismes de Shakespeare.

Il était naturel qu'à l'époque où la critique regardait Shakespeare comme un sauvage ivre, on n'eût pas grande idée de son instruction littéraire et qu'on l'estimât alors au-dessous de ce qu'elle était en réalité. Quand Schlegel et Coleridge eurent changé de fond en comble l'opinion du monde sur le grand poëte, lorsqu'ils eurent enseigné qu'il ne fallait plus voir en lui un pur enfant de la nature, mais un artiste éclairé et judicieux sachant parfaitement ce qu'il faisait, on tomba dans l'exagération contraire et et l'on se fit une idée extravagante de l'étendue et de la profondeur de son savoir. Notre siècle a découvert que Shakespeare savait tout, comme le docteur Pancrace, « fables, mythologie et histoire; grammaire, poésie, rhétorique, dialectique et sophistique; mathématique, arithmétique, optique, onirocritique et physique ». On a extrait de ses œuvres une science du droit, un traité des maladies mentales, un manuel de la vie rustique, une ornithologie, une faune des insectes, une botanique. De ce qu'il emploie avec propriété les mots techniques de la chasse, de la guerre et de la jurisprudence, on a conclu qu'il avait dû être braconnier, soldat et légiste. J'oublie certainement plusieurs de ses titres au doctorat ès sciences universelles; mais récapitulons ceux qui précèdent, la liste en est déjà respectable : jurisconsulte, médecin, agriculteur, zoologue, botaniste, chasseur et homme de guerre, voilà ce que le poëte aurait été. L'auteur d'une *Nouvelle Exégèse de Shakespeare*, publiée à Édimbourg en 1859, M. O'Connell, vient de trouver dans ses œuvres toute une ethnologie : d'après ce critique, « ce qui fait la grandeur particulière et nouvelle de Shakespeare, c'est que, s'élevant le premier à une contemplation plus étendue à la fois et plus profonde de la nature humaine, il a introduit dans ses drames non plus la peinture seulement d'individus ou de familles, mais l'esquisse et le caractère

des races principales qui occupent l'Europe. Tandis qu'Eschyle, avec l'ancien drame, borna la sphère d'action aux limites de la famille, le fondateur du drame moderne la porta plus loin et jusqu'à des groupes plus larges, conformément au progrès général dans la connaissance des hommes et de la nature. Ce que l'Asie Mineure et l'Hellade étaient au peuple d'Athènes, l'Europe, dans sa vaste enceinte, l'était aux Anglais de la Renaissance. Les maisons des Pélopides et des Labdacides étaient le thème d'Eschyle; les races germanique, italique, celtique, furent le thème de Shakespeare. D'après ce système, Iago, dans *Othello*, représente le caractère de la race italienne; Hamlet, de la race teutonique, et Macbeth, de la race celtique » (1). C'est encore une opinion exagérée de la science et de la philosophie de Shakespeare, qui a donné naissance à ce fameux paradoxe, réédité de temps à autre par quelque fou, que Shakespeare n'avait jamais existé et qu'il ne fallait voir dans ce nom que le pseudonyme du plus grand savant et du plus grand philosophe de cette époque, de François Bacon!

On eut particulièrement à cœur de réhabiliter Shakespeare comme « grand Latin », pour parler avec Molière, et l'on apporta dans cette œuvre une si naïve passion, que le spectateur désintéressé du débat se demande, sans pouvoir décider la chose, lequel des deux partis est le plus ridicule : celui que l'ignorance constatée de Shakespeare rendait vain de sa propre érudition, ou celui qui croit servir la gloire du poëte en montrant qu'il aurait pu remporter un premier prix de version latine. Je citerai un échantillon de l'extrême acrimonie de langage avec laquelle l'école de Coleridge parle des « détracteurs de l'instruction de Shakespeare »; voici en quels termes M. Knight, éditeur et critique de Shakespeare d'ailleurs fort distingué, apprécie l'*Essai* du docteur Farmer :

« Le docteur Farmer a fait un *Essai sur l'instruction de Shakespeare* qui ne contient pas une seule ligne de critique solide depuis la première page jusqu'à la dernière. Si le nom et les œuvres du poëte venaient à périr et qu'il restât un exemplaire unique de l'*Essai* du docteur, tout ce qu'on pourrait conclure de cet ouvrage, c'est que William Shakespeare était un

(1) Littré, *Littérature et histoire*.

homme fort obscur et ignorant, auquel des admirateurs sans goût ont donné une réputation éphémère, et que Richard Farmer était un homme très-distingué et très-instruit qui est venu arracher le masque à cet *usurpateur de renommée*... Pédant, qui n'a fait en toute sa vie d'autre production littéraire que cet arrogant pamphlet ! »

Ce passage est presque incroyable, non point à cause du jugement inique exprimé sur le docteur Farmer, mais à cause de l'étrange opinion sur Shakespeare qui s'y trouve contenue implicitement. Il résulte, en effet, de ces lignes imprudentes, que le poëte aurait *usurpé sa renommée*, s'il fallait croire que le docteur dît vrai en prétendant qu'il ignorait les langues ! Je ne demande pas mieux, pour ma part, que de constater les connaissances de Shakespeare en grec et en latin, non pour faire honneur au poëte, mais pour faire plaisir à M. Knight, puisqu'il prend la chose si à cœur ; je crois, et je dirai tout à l'heure pour quelle raison je crois, que Shakespeare savait au moins le latin ; mais vraiment, on se prend à douter que cette opinion soit la plus juste, quand on voit sur quels singuliers arguments on l'a quelquefois appuyée !

Au deuxième acte d'*Hamlet*, Polonius, introduisant les comédiens auprès du prince, fait l'éloge de leur habileté et dit : « Sénèque ne peut être trop lourd ni Plaute trop léger pour eux, » c'est-à-dire tout bonnement, comme l'explique fort bien l'Allemand Delius dans son commentaire : « Ils sont hommes à jouer sans peine le comique Plaute comme le tragique Sénèque. » Il tombe sous le sens que les mots *lourd* et *léger*, *heavy* et *light*, ne cachent aucune finesse ; ils n'ont pas plus de prétention que les mots *chaud* et *froid* dans cette phrase de Sganarelle sur don Juan : « C'est un épouseur à toutes mains ; dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui. » Mais M. Knight découvre dans ces deux adjectifs une définition admirablement profonde et concise du talent de Sénèque et de celui de Plaute : « Dans *Hamlet*, écrit-il, Shakespeare a caractérisé d'un seul mot deux auteurs dramatiques de l'antiquité, et cela tranche d'une façon péremptoire la question de sa familiarité avec les originaux : « *Sénèque ne peut être trop lourd, ni Plaute trop léger*. »

Dans la comédie des *Méprises*, au cinquième acte, un valet accourt en criant : « Maîtresse, maîtresse ! sauvez-vous, et mettez-vous à l'abri ; mon maître et son valet ont tous deux rompu leurs liens ; ils ont rossé les servantes à la ronde ; ils ont lié le docteur, dont ils ont flambé la barbe avec des tisons enflammés, et, pendant que le poil brûlait, ils jetaient sur lui pour l'éteindre de grands seaux pleins d'eau croupie. » Il paraît qu'il y a ici une imitation de Virgile, *Énéide*, chant XII, vers 298 et suivants ; on y lit en effet : « Corynæus prit sur l'autel un tison ardent, et, au moment où Ébysus allait le frapper, il le lui jeta au visage ; les flammes l'enveloppèrent, sa barbe immense prit feu et brûla en exhalant une odeur de roussi. » Ainsi, toutes les fois qu'on rencontrera dans la littérature l'histoire d'une barbe où on met le feu par malice, il faudra remonter à Virgile comme source de cette invention ; l'auteur de l'*Énéide* est également le père de cette scène de *Tristram Shandy* où Sterne nous montre Suzanne allumant avec sa chandelle la perruque du docteur Slop, qui, pour se venger, jette à la figure de la bonne le cataplasme qu'il était en train de faire pour le petit Tristram. — Parce que Shakespeare, dans *As you like it*, décrit la mort d'un cerf et nous montre les grandes larmes rondes qui lui coulent sur la face, faut-il croire qu'il a pris aussi cette peinture au livre VII de l'*Énéide*? Un si grand *braconnier* n'avait-il donc pu voir ce spectacle à la chasse ?

On croit rêver, on se frotte les yeux, on relit le passage, quand on voit M. Knight rapprocher Cicéron de Shakespeare, à propos de l'éloge des coups que le poëte a mis dans la bouche d'un esclave et de l'éloge des lettres qui se trouve dans un discours de l'orateur. « Lorsque j'ai froid, dit Dromio, mon maître me réchauffe avec des coups ; lorsque j'ai chaud, il me rafraîchit avec des coups ; si je dors, ce sont des coups qui me réveillent ; si je m'assieds, ce sont des coups qui me font lever ; lorsque je sors de la maison, ce sont des coups qui m'en chassent ; lorsque je rentre, ce sont des coups qui me souhaitent la bienvenue. » — « Les lettres, dit Cicéron, sont l'exercice du jeune âge et le charme de la vieillesse ; ornement de la bonne fortune, elles offrent, dans l'adversité, un refuge et une consolation ; agrément du foyer domestique, faciles à cultiver partout,

elles nous tiennent compagnie la nuit, en voyage et à la campagne. » Je donne ma parole d'honneur que ce rapprochement se trouve dans les *Études* de M. Knight *sur Shakespeare*, à la page 111 (1).

Pour ce qui est des auteurs grecs, M. Knight n'ose pas affirmer positivement que Shakespeare les ait lus dans l'original, mais on sent qu'il voudrait insinuer cette opinion dans l'esprit du lecteur. Comparant le misanthrope de Shakespeare à celui de Lucien, il passe complaisamment en revue les nombreux points de ressemblance du poëte avec le satirique et, il fait observer qu'aucune traduction de Lucien n'avait encore paru en Angleterre. Cependant, comme le sujet de Timon le misanthrope était populaire auparavant et qu'il avait été déjà mis sur la scène, M. Knight est bien obligé d'admettre, après tout, que Shakespeare peut l'avoir connu dans ses principaux détails, sans être remonté directement à la source (2).

Dans le drame historique de *Henry V*, acte Ier, scène II, on lit: « Pendant que le bras armé combat au dehors, la tête prudente se défend au dedans; car tous les membres d'un État, petits et grands, chacun dans sa partie, doivent agir d'accord et concourir à l'harmonie générale, comme en un concert » (3).

Suivent une comparaison très-poétique de la république des abeilles avec un Etat bien gouverné et une série d'images toutes destinées à rendre sensible cette vérité, « qu'un millier d'entreprises sur pied à la fois peuvent aboutir à une même fin et marcher de front sans que l'une souffre de l'autre. » La même idée se rencontre dans *la République* de Platon et dans un fragment conservé par saint Augustin du traité longtemps perdu que Cicé-

(1) *When am cold he heats me with beating; when I am warm he cools me with beating; I am waked with it when I sleep; raised with it when I sit; driven out of doors with it when I go from home; welcomed home with it when I return* (Shakespeare). — *Hæc studia adolescentiam agunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, adversis perfugium ac solatium præbent, delectant domi, non impediunt foris, pernoctant nobiscum, peregrinantur, rusticantur* (Cicéron).

(2) Voir, sur cette question, le chapitre VIII du présent volume.

(3) While that the armed hand doth fight abroad,
The advised head defends itself at home:
For government, though high, and low, and lower,
Put into parts, doth keep in one concent,
Congruing in a full and natural close,
Like music.

ron avait composé sous le même titre (1). A ce sujet, M. Knight, dans son édition de Shakespeare, publie la note suivante :

« Le passage de Cicéron avec lequel les vers de Shakespeare ont une telle analogie, est extrait de cette portion du traité perdu *de Republica* qui nous a été conservée dans les écrits de saint Augustin.

» La première question qu'on se pose est donc celle-ci : Shakespeare avait-il lu ce fragment de saint Augustin? Mais, d'après tout ce que nous savons, le *de Republica* de Cicéron était une imitation de *la République* de Platon; la phrase que nous avons citée se trouve presque littéralement dans Platon; et ce qui est plus curieux encore, les vers de Shakespeare sont plus profondément imbus de la philosophie platonicienne que le passage de Cicéron... Ils développent sans aucun doute la grande doctrine platonicienne de la triade formée par trois principes dans l'homme, et de l'identité de la constitution de l'homme avec la constitution de l'État.

» Le passage même de *la République* de Platon auquel nous faisons allusion, poursuit le savant commentateur, est dans le quatrième livre et peut se traduire ainsi : « Ce n'est pas seulement la sagesse et la force qui font un État sage et fort, c'est aussi l'ordre qui, tel que l'harmonie appelée diapason, est répandue dans l'État tout entier, faisant concourir à la même mélodie les plus faibles, les plus forts et les intermédiaires. » Et encore : « Le pouvoir harmonique de la justice poétique est identique à l'accord musical qui réunit les trois cordes, l'octave, la basse et la quinte. » — Or, au temps de Shakespeare, aucun ouvrage de Platon n'avait été traduit en anglais, sauf un seul dialogue par Spenser. »

Dans une question de ce genre, où, quel que soit l'avis préféré, il n'est pas possible de prétendre à la certitude, on aurait mau-

(1) Voici ce passage, que le commentateur de Shakespeare, Théobald, a eu le premier l'idée de citer : *Ut in fidibus ac tibiis atque cantu ipso ac vocibus, concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem immutatum ac discrepantem aures eruditæ ferre non possunt, isque concentus ex dissimillimarum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens : sic ex summis et infimis et mediis interjectis ordinibus, ut sonis, moderata ratione civitas consensu dissimillimorum concinit, et quæ harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate concordia, arctissimum atque optimum omni in republica vinculum incolumitatis : quæ sine iustitia nullo pacto esse potest.*

vations sur ses anachronismes et diverses autres incongruités qui se trouvent dans ses pièces », par Francis Douce. C'est un gros livre, hérissé d'érudition, sans talent, fort sot, irrespectueux pour Shakespeare, où les erreurs du poëte en histoire et en géographie sont relevées avec une lourdeur pédantesque et une complète inintelligence de la question. Je réserve pour un chapitre à part la contre-critique de l'ouvrage de Douce et l'examen des anachronismes de Shakespeare.

Il était naturel qu'à l'époque où la critique regardait Shakespeare comme un sauvage ivre, on n'eût pas grande idée de son instruction littéraire et qu'on l'estimât alors au-dessous de ce qu'elle était en réalité. Quand Schlegel et Coleridge eurent changé de fond en comble l'opinion du monde sur le grand poëte, lorsqu'ils eurent enseigné qu'il ne fallait plus voir en lui un pur enfant de la nature, mais un artiste éclairé et judicieux sachant parfaitement ce qu'il faisait, on tomba dans l'exagération contraire et et l'on se fit une idée extravagante de l'étendue et de la profondeur de son savoir. Notre siècle a découvert que Shakespeare savait tout, comme le docteur Pancrace, « fables, mythologie et histoire; grammaire, poésie, rhétorique, dialectique et sophistique; mathématique, arithmétique, optique, onirocritique et physique ». On a extrait de ses œuvres une science du droit, un traité des maladies mentales, un manuel de la vie rustique, une ornithologie, une faune des insectes, une botanique. De ce qu'il emploie avec propriété les mots techniques de la chasse, de la guerre et de la jurisprudence, on a conclu qu'il avait dû être braconnier, soldat et légiste. J'oublie certainement plusieurs de ses titres au doctorat ès sciences universelles; mais récapitulons ceux qui précèdent, la liste en est déjà respectable : jurisconsulte, médecin, agriculteur, zoologue, botaniste, chasseur et homme de guerre, voilà ce que le poëte aurait été. L'auteur d'une *Nouvelle Exégèse de Shakespeare*, publiée à Édimbourg en 1859, M. O'Connell, vient de trouver dans ses œuvres toute une ethnologie : d'après ce critique, « ce qui fait la grandeur particulière et nouvelle de Shakespeare, c'est que, s'élevant le premier à une contemplation plus étendue à la fois et plus profonde de la nature humaine, il a introduit dans ses drames non plus la peinture seulement d'individus ou de familles, mais l'esquisse et le caractère

saisi les traits essentiels de la jeune fille avec une étonnante sûreté.

De tous les petits rapports de détails que le théâtre de Shakespeare présente en si grande abondance avec des textes de l'antiquité classique, ceux qui touchent à la philosophie ont chance d'offrir le plus d'intérêt, car ici l'on espère avoir mieux que des mots et trouver au moins le reflet de quelques pensées. Un professeur de l'université de Berne, M. Hebler, a consacré un chapitre de son livre sur Shakespeare (1) à relever tous les passages où le poëte rappelle le nom ou les idées d'un philosophe ancien. Je prendrai la fleur de ces quelques pages, en y ajoutant ce que mes propres lectures de Shakespeare m'ont appris.

Rien n'est poétique comme le début du cinquième acte du *Marchand de Venise* : Jessica et Lorenzo sont assis par une nuit d'été dans le jardin de Portia ; ils chantent l'hymne éternel de l'amour ; les réminiscences de l'antiquité, plus ou moins inexactes et vagues, qui viennent se mêler à leur musique, composent une partie du charme de ce ravissant duo :

LORENZO. — « La lune resplendit. Dans une nuit pareille à celle-ci, pendant que l'air caressant baisait doucement la cime des arbres qui frémissaient à peine, dans une nuit pareille, Troïlus monta sur les murailles de Troie et, regardant vers les tentes des Grecs, mit toute son âme dans un soupir, en songeant que Cressida y couchait cette nuit (2).

JESSICA. — Dans une nuit pareille, Thisbé, craintive, foula d'un pied léger la rosée et vit l'ombre du lion avant de le voir lui-même, et, affolée, prit la fuite.

LORENZO. — Dans une nuit pareille, Didon, une branche de saule à la main (3), se tint sur le rivage de la mer farouche, rappelant avec des gestes désespérés son amant à Carthage.

JESSICA. — Dans une nuit pareille, Médée cueillit les herbes magiques qui rajeunirent le vieil Æson.

LORENZO. — Dans une nuit pareille, Jessica s'envola de la

(1) *Aufsätze über Shakespeare.*

(2) Souvenir de Chaucer.

(3) Steevens, un des principaux éditeurs de Shakespeare au XVIIIe siècle, note ce passage, comme une preuve entre mille (*out of many*), que Shakespeare ne lisait pas les classiques.

maison du riche juif, et, riche d'amour, courut de Venise à Belmont.

JESSICA. — Et, dans une nuit pareille, le jeune Lorenzo lui jura qu'il l'aimait bien et lui vola son cœur par mille serments de fidélité, dont pas un n'était vrai.

LORENZO. — Et, dans une nuit pareille, la jolie Jessica, comme une méchante petite pie-grièche, calomnia son amant, et il lui pardonna... Regarde, Jessica, avec quelle profusion le firmament est semé de brillantes patènes d'or; le plus petit de ces globes que tu vois a son mouvement et sa musique céleste; ce sont des esprits immortels qui font un harmonieux concert et chantent comme les chérubins et les anges; mais, tant que nous restons enfermés dans cette grossière prison d'argile, nous n'en pouvons percevoir les sons. »

Cette idée d'une musique des sphères appartient primitivement à la philosophie ou plutôt à la poésie de Platon; il y a dans le beau fragment de Cicéron connu sous le nom de *Songe de Scipion*, une pensée semblable à celle des derniers vers que je viens de traduire. Dans *Antoine et Cléopâtre*, Cléopâtre, regrettant Antoine, compare sa voix à la musique des sphères, et c'est aussi le compliment qu'adresse, dans *le Soir des Rois*, la comtesse Olivia, au faux page dont elle est amoureuse. Périclès, prince de Tyr, ravi en extase d'avoir retrouvé sa fille Marina, entend tout à coup une musique imperceptible à l'ouïe des autres personnages et qu'il appelle la musique des sphères.

Aristote est nommé dans la première scène de *Taming of the Shrew;* mais une mention plus curieuse de ce philosophe se trouve dans *Troïlus et Cressida*, acte II, scène II. Priam avec ses fils tient un conseil de guerre : il s'agit de savoir si l'on rendra Hélène aux Grecs pour avoir la paix. Troïlus et Pâris opinent pour la continuation de la guerre avec la fougue étourdie de la jeunesse; mais Hector, leur aîné, aussi prudent, aussi sensé que brave, soutient un autre avis : il est partisan de la paix; il trouve juste autant que politique de restituer la femme de Ménélas à son légitime époux et il reprend ses deux écervelés de frères en ces termes :

« Pâris et Troïlus, vous avez discouru sur l'affaire en question

fort superficiellement et tout à fait selon le caractère des jeunes gens, qu'Aristote jugeait incapables de comprendre la philosophie morale. »

C'est un plaisant anachronisme que cette mention d'Aristote dans un discours d'Hector; je ne sais si Shakespeare l'a commis par inadvertance ou à dessein; le caractère de licence humoristique répandu dans toute la pièce donne de la vraisemblance à cette dernière supposition. Gœthe s'est bien permis de mettre le nom de Luther dans la bouche du docteur Faust! Il est fort inutile de supposer, sur la foi de ce passage, comme le fait Gervinus, que Shakespeare a pu lire l'*Éthique* d'Aristote : si un poëte de nos jours rappelait une doctrine de philosophie cartésienne, éclectique ou positiviste, faudrait-il donc croire qu'il a lu les ouvrages de Descartes, de Cousin ou d'Auguste Comte? Bacon, dans le *de Augmentis*, cite aussi cette opinion d'Aristote sur la jeunesse, et, chose assez curieuse, il commet précisément la même erreur que Shakespeare : ce n'est pas de la philosophie morale, c'est de la politique qu'Aristote jugeait les jeunes gens incapables.

Pythagore est plusieurs fois nommé dans Shakespeare, toujours avec une allusion ironique à sa doctrine de la transmigration des âmes. Gratiano, personnage plaisant du *Marchand de Venise*, dit à Shylock qu'il a dû être un loup dans une existence antérieure; Rosalinde, dans *As you like it*, se rappelle confusément avoir été jadis un rat d'Irlande; le clown du *Soir des Rois*, turlupinant l'intendant Malvolio, lui conseille de ne point tuer de bécasse, de peur de déloger l'âme de sa grand'mère de son domicile actuel. Dans ces trois passages, l'autorité de Pythagore est invoquée.

Sans nommer Héraclite, Shakespeare fait allusion à ce philosophe lorsque, dans la scène II du *Marchand de Venise*, Portia dit d'un de ses prétendants, jeune homme mélancolique et morose, qu'il deviendra semblable en vieillissant au philosophe qui pleurait sans cesse.

Épicure n'est pour Shakespeare que le matérialiste voluptueux de la tradition vulgaire : c'est ainsi qu'il est présenté dans *Antoine et Cléopâtre* (II, I), dans *le Roi Lear* (I, IV), dans *Macbeth* (V, III), et dans *les Joyeuses Bourgeoises de Windsor* (II, II).

Shakespeare ne nomme Socrate qu'une fois, c'est dans *la Mé-*

chante Femme mise à la raison : on devine bien que c'est du mari et non du philosophe qu'il parle ; Petruchio répond au rapport que lui font ses amis sur l'humeur colérique de Katharina : « Fût-elle aussi maudite et aussi détestable que la Xantippe de Socrate, elle ne me fait pas peur. »

Il est remarquable que Shakespeare se moque volontiers des philosophes : chose non-seulement permise, mais très-philosophique au fond. « Se moquer de la philosophie, a dit Pascal, c'est vraiment philosopher ; » à plus forte raison, se moquer des philosophes. Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Leonato observe que jamais on ne vit un philosophe supporter patiemment le mal de dents, « quoiqu'ils aient, dans leurs écrits, affecté un style de dieux et nargué la fortune et la souffrance ». Dans *le Roi Jean*, Constance, ayant perdu son fils Arthur, dit au cardinal Pandolpho : « Je ne suis pas folle; plût au ciel que je le fusse! car alors j'oublierais... Oh! si je pouvais devenir folle, quel chagrin j'oublierais!... Prêchez-moi un peu de philosophie pour me faire perdre la raison. » Comment le roi Lear nomme-t-il Edgar, qui contrefait le fou? Son *philosophe!*

Shakespeare a raillé surtout les *truismes* dont les philosophes sont coutumiers, ces vérités banales que les badauds admirent comme des pensées profondes et qui ont valu leur renommée aux sept Sages de la Grèce. Le langage de *Pierre de Touche*, le *clown* d'*As you like it*, est tout rempli de sentences à l'instar des sept Sages. Au paysan William, qui ouvre de grands yeux en entendant un si *biau* discours, Pierre de Touche dit gravement : « A présent, je me rappelle une maxime : Le fou se croit sage, et le sage reconnaît lui-même n'être qu'un fou. Le philosophe païen, quand il avait envie de manger une grappe, ouvrait les lèvres au moment de la mettre dans sa bouche, voulant dire par là que les grappes étaient faites pour être mangées et les lèvres pour s'ouvrir. » Le pasteur Evans, dans *les Joyeuses Bourgeoises de Windsor*, pense avec la même justesse que « les lèvres sont une partie de la bouche », et dit partager cette opinion avec « divers philosophes ». Falstaff n'est pas moins judicieux lorsque, singeant le roi d'Angleterre, il s'adresse en ces termes à son fils Henry : « Il est une chose, Harry, dont tu as souvent ouï parler et qui est connue à bien des gens dans notre pays sous le nom de poix;

cette poix, *selon le rapport des anciens auteurs*, est salissante : il en est de même de la société que tu fréquentes. »

Un érudit qu'amuserait la besogne, assez ingrate et stérile à mon gré, de relever dans les œuvres de Shakespeare tous les passages qui peuvent servir de texte ou de prétexte à des citations classiques, aurait dans ce travail trois choses à distinguer : 1° les emprunts directs à des auteurs anciens; 2° les emprunts faits par voie indirecte; 3° les simples coïncidences. La distinction ne serait pas toujours facile. — Aux funérailles d'Ophelia, le frère de la morte, Laertes, lui fait ce poétique et touchant adieu : « Mettez-la dans la terre et puissent de sa belle chair immaculée mille violettes éclore! » Perse avait dit :

> Non nunc e manibus istis,
> Non nunc e tumulo fortunataque favilla
> Nascentur violæ?

Y a-t-il emprunt ou coïncidence? — Polonius dit de la folie d'Hamlet : « Quoique ce soit de la folie, on y surprend néanmoins une certaine méthode (1). » Un commentateur a remarqué que c'est précisément le vers d'Horace :

> Insanire paret certa ratione modoque.

Je crois que sans le vers d'Horace, la phrase de Polonius existerait telle quelle. — Hamlet parle du pays inexploré dont la frontière n'est repassée par aucun voyageur. Il est naturel de rappeler à cette occasion de beaux vers de Catulle (2), mais est-il nécessaire de rappeler aussi qu'aucune traduction anglaise de Catulle n'avait encore paru, et l'imagination des deux poëtes n'a-t-elle pu ici se rencontrer? Le sommeil est une image de la mort : voilà une idée bien connue, on la rencontre sous diverses formes dans *Macbeth* (3), dans *Cymbeline* (4), dans le *Songe d'une nuit d'été* (5) : un commentateur a une assez pauvre opinion de l'imagination de Shakespeare pour supposer que cette comparaison a

(1) *Though this be madness, yet there's method in it.*

(2) Qui nunc it per iter tenebricosum,
Illuc, unde negant redire quemquam.

(3) This downy sleep, death's counterfeit.

(4) Sleep the ape of death.

(5) Death counterfeiting sleep.

pu lui être suggérée par un passage de Marlowe traduisant un vers d'Ovide! — Coriolan dit : « On m'aimera quand on m'aura perdu, » et la même pensée se trouve dans *Antoine et Cléopâtre* (1); on cite à ce propos le mot d'Horace :

Extinctus amabitur idem.

Je le veux bien, mais il faut noter aussi qu'un vieux proverbe disait : *When people are miss'd, then they are mourn'd* « Quand les gens ne sont plus, c'est alors qu'on les aime ». — Dans les *Deux Amis de Vérone*, Protée, amoureux de Sylvie, lui annonce la mort de Valentin, qu'elle aime; Sylvie le repousse en lui disant que son cœur est enfermé dans la tombe du jeune seigneur : c'est ainsi que Didon affirme que son amour a été emporté par Sichée dans le tombeau.

Ille habeat secum servetque sepulcro.

Est-ce dans Virgile, est-ce dans le cœur humain que Shakespeare a pris la réponse de Sylvie? — Dans *la Tempête*, Miranda dit à Ferdinand : « Je suis votre femme, si vous voulez m'épouser; sinon, je veux mourir votre servante : être votre compagne, vous pouvez me le refuser; mais je serai votre esclave, que vous le vouliez ou non. » Ce langage, d'une part, est si naturel à la passion; d'autre part, le souvenir de cinq vers délicieux de Catulle se présente si naturellement aussi (2), que je serais embarrassé de décider s'il y a eu coïncidence ou emprunt. — Il en est de même de ce passage de la comédie des *Méprises* où Adriana dit à Antipholus : « Viens, je veux m'élancer à ton bras. Tu es un ormeau, mon époux, et moi une vigne, dont la faiblesse, mariée à un tronc plus robuste, se nourrit de ta force. » Shakespeare peut très-bien avoir imité Catulle (3); mais Beau-

(1) The ebb'd man, ne'er lov'd till ne'er worth love,
Comes dear'd, by being laked.

(2) Si tibi non cordi fuerant connubia nostra,
Attamen in vestras potuisti ducere sedes,
Quæ tibi jucundo famularer serva labore,
Candida permulcens liquidis vestigia lymphis,
Purpureave tuum consternens veste cubile.

(3) Lenta, qui, velut assitas
Vitis implicat arbores,
Implicabitur in tuum
Complexum.

'mont et Fletcher font dire dans une comédie à un pédant : « Mariez-vous à la science », et, dans *les Femmes savantes*, Armande dit à Henriette, exactement dans le même esprit et presque dans les mêmes termes :

> Mariez-vous, ma sœur, à la philosophie,

sans que Molière ait imité Beaumont et Fletcher.

Dans une statistique de tous les passages de Shakespeare où l'on retrouve quelque chose de l'antiquité, citer les anciens ne serait encore que la moindre partie de la tâche; il faudrait indiquer en outre comment le poëte les a connus : par la littérature contemporaine, par des traductions ou par le texte. On lit dans *Troïlus et Cressida :* « Être sage et amoureux à la fois excède le pouvoir de l'homme; les dieux seuls possèdent ce privilége. » Cette pensée se rencontre pour la première fois dans Publius Syrus, auteur latin du Ier siècle avant Jésus-Christ. Les commentateurs ont donc commencé par dire que Shakespeare avait connu directement et traduit un passage de Publius Syrus. Mais, un jour, un érudit découvrit une traduction anglaise de Publius Syrus, par Taverner, publiée en 1553, à la fin d'un petit volume in-12 intitulé *Distiques de Caton;* dès lors, il sembla plus naturel de supposer que Shakespeare avait connu Publius Syrus par la traduction anglaise. Ce n'est pas tout. Un autre érudit trouva la pensée de Publius Syrus dans une pièce de Marston intitulée *la Courtisane hollandaise* (1605) et dans *le Calendrier du berger*, première œuvre de Spenser; à partir de ce moment, une troisième explication, plus vraisemblable que les deux autres, prévalut dans la critique : Shakespeare avait tout simplement emprunté le passage de Publius Syrus à la littérature contemporaine. Les exemples de ce genre sont innombrables, *ab uno disce omnes*. Si liseur des anciens qu'on suppose Shakespeare, tout le monde admettra que ce qu'il connaissait le mieux, c'était les auteurs de son pays et de son temps, et il n'y a rien du tout d'injurieux pour ce grand poëte à constater avec le docteur Farmer que les traductions lui étaient plus familières que les originaux. Dans *Taming of the Shrew*, acte IV, scène v, on lit : « Jeune vierge, frais bouton de rose, où vas-tu? quelle est ta demeure? Heureux les parents d'une si belle en-

tique furent fort rudes et ne lui laissèrent pas une minute pour tout ce qui n'était pas tourné vers un but d'utilité pratique et prochaine, point de temps, par conséquent, pour l'étude proprement dite, l'étude patiente et profonde. Son esprit absorbait mille connaissances avec une dévorante activité; mais ce n'était pas pour les garder et pour les méditer; c'était pour produire incessamment, au fur et à mesure qu'il apprenait. L'argent vint, et, avec lui, la sécurité. Cependant, même lorsqu'il ne fut plus sous le coup du besoin, les lectures de Shakespeare conservèrent jusqu'à la fin de sa vie le caractère de hâte qu'elles avaient au début; ce n'étaient point des matériaux lentement accumulés et serrés précieusement dans la mémoire pour quelque grande construction monumentale à venir; il s'en emparait avidement, avec la préoccupation d'une mise en œuvre immédiate. Voilà pourquoi il se jette sur la traduction des *Vies* de Plutarque par North, traduction de seconde main, faite sur le français d'Amyot et deux fois inexacte, par conséquent, sans s'inquiéter de ce qu'on en pense à Chéronée : ces pierres quelconques lui suffiront pour faire un palais; qu'importe leur valeur brute? il saura bien les transformer. Voilà aussi pourquoi il lit la traduction anglaise des *Métamorphoses* d'Ovide, de préférence à l'original : ce n'est point qu'il ne sache pas assez de latin; mais l'anglais se lit plus vite, il y aura moins de temps perdu.

Sept ans d'école, cela suffit pour mettre un adolescent à même de lire couramment les textes latins faciles et de déchiffrer les autres. Au XVIe siècle, le latin était encore presque une langue vivante; on sortait à peine du moyen âge, où on l'avait parlée, et beaucoup de lettrés et de savants continuaient à l'écrire. C'était vraiment alors une connaissance vulgaire; de nombreuses femmes la possédaient, et il n'y a pas l'ombre d'une raison pour la refuser à Shakespeare. Il est probable qu'il a lu les *Ménechmes* de Plaute dans l'original; la traduction anglaise de cet ouvrage n'a paru que plusieurs années après la comédie des *Méprises :* les conjectures diverses qu'on a faites pour chercher par quels intermédiaires Shakespeare a pu connaître l'œuvre du vieux comique procèdent toutes de cette supposition sans fondement, que le poëte, au besoin, n'aurait jamais été capable de se tirer seul d'un texte latin. Gervinus affirme que Shakespeare était profon-

dément versé dans la connaissance de Sénèque et de Plaute : c'est beaucoup dire. Qu'il ait lu, soit en latin, soit plutôt en anglais, tout le théâtre de Sénèque, si connu et si admiré alors, et une partie de celui de Plaute, cela est extrêmement probable; mais Gervinus parle d'une familiarité intime : une telle proposition n'aurait pas dû être avancée sans preuves. Je ne connais pas dans Shakespeare d'autre imitation de Plaute que la comédie des *Méprises*, et il n'est même pas tout à fait démontré que cette imitation soit directe. Vers la fin de la tragédie de *Cymbeline*, Jupiter, assis sur un aigle, paraît au milieu des éclairs et du tonnerre et dicte ses arrêts dans le même mètre antique qu'avaient employé Heywood et Studley pour traduire Sénèque : voilà toute la preuve que donne Gervinus de la *familiarité intime* du poëte avec le tragique latin. Warburton avait cru voir dans *Antoine et Cléopâtre* un vers imité de l'*Hercule* de Sénèque (1); mais Steevens pense qu'il a été emprunté plutôt au livre IX des *Métamorphoses*. — Gervinus ajoute : « Si Shakespeare avait jamais eu l'occasion de nommer son idéal, d'indiquer les plus parfaits modèles d'art dramatique qu'il avait sous les yeux, il n'aurait cité aucun autre poëte que Plaute et que Sénèque! » C'est là une assertion purement gratuite, contre laquelle je maintiens la conclusion de notre précédent chapitre : les sentiments de Shakespeare à l'égard de toute l'antiquité classique étaient ceux d'une parfaite indifférence; il ne la regardait que comme un grand magasin de matériaux pour son art, et, à ce titre, elle était pour lui absolument sur le même pied d'estime que les légendes du moyen âge et que les traditions de l'histoire d'Angleterre.

Un historien qui n'avance rien à la légère, Hallam, note dans les œuvres de Shakespeare un certain nombre de *latinismes*, c'est-à-dire de tournures ou d'expressions plus conformes au génie de la langue latine qu'à celui de la langue anglaise (2). Gervinus répète cette remarque intéressante de Hallam, et le très-exact auteur d'une biographie critique de Shakespeare, M. Sa-

(1) *Let me lodge Lichas on the horns o'the moon* (acte IV, scène x).

(2) « *Things base and vile, holding no quantity* » (*for value*). — *Rivers, that* « *have overborn their continents* » (the *continente ripa* of Horace), — « *compact of imagination* » — « *something of great constancy* » (for *consistency*), — « *sweet Pyramus translated there* » — « *the laws of Athens, which by no means we may extenuate.* »

muël Neil, ne craint pas d'écrire que le langage du poëte « est fortement empreint de latinité ».

Quant au grec, il faut dire sans hésiter que Shakespeare ne savait pas cette langue. Même en admettant qu'à l'école il ait appris les déclinaisons et les verbes, cela ne suffisait point pour le mettre à même de lire aucun auteur grec dans l'original. Tout le monde sait qu'on n'apprend pas le grec au collége : or, Hallam nous assure que, si les hommes du XVI[e] siècle étaient beaucoup plus forts que nous en latin, les études grecques n'étaient guère meilleures qu'elles ne le sont aujourd'hui; nous pouvons donc prendre pour mesure de l'instruction de Shakespeare en grec celle d'un collégien de nos jours, et d'un collégien qui n'a pas achevé ses études : c'est l'ignorance la plus absolue. Il serait plaisant que M. Knight en conçût quelque honte pour le grand poëte. Qui donc sait le grec? Schiller et Gœthe, comme l'atteste leur correspondance, lisaient dans des traductions Homère, Aristote et les tragiques.

Dans cette question de l'instruction de Shakespeare, il ne faut jamais oublier que les poëtes ont à leur disposition un instrument qui n'est pas entre les mains de tous les gens d'étude; cet instrument, c'est le génie. « Les grands artistes, a fort bien dit M. Taine, n'ont pas besoin d'avoir appris, ils devinent. J'ai vu tel d'entre eux, d'après une armure, un costume, un recueil d'ameublements, entrer dans le moyen âge plus profondément que trois savants mis bout à bout. Ils reconstruisent, comme ils construisent, naturellement, sûrement, par une inspiration qui est un raisonnement ailé. »

Shakespeare est un des hommes les plus instruits qui aient jamais existé. Entendons enfin l'instruction au sens large et libéral de ce mot, et ne réduisons plus la question à une misérable chicane de pédants sur son plus ou moins de grec et de latin. « Armé d'une infatigable curiosité, il lisait sans cesse, écrit Philarète Chasles; il se mettait au courant de toutes choses : la traduction de l'Arioste par Harrington, celle de Plutarque par Amyot et North, celle du Tasse par Fairfax, celle de Montaigne par Florio, sont entre ses mains au moment de leur apparition. Il lit les voyages de Walter Raleigh, ceux de Hakluyt, et la *Semaine* de du Bartas, traduits en anglais... Contes, histoires, drames,

chroniques, œuvres théologiques, sonnets amoureux, tout ce que la presse du XVI[e] siècle imprimait, tout ce qui lui tombait sous la main, il le lisait; et ses drames sont encore une véritable encyclopédie de ce temps-là. » Il connaissait Rabelais, dont le souvenir se rencontre dans deux de ses comédies (1). Et Montaigne! quelle porte ouverte sur l'antiquité classique que le livre des *Essais!* Un autre ouvrage de la bibliothèque de Shakespeare était l'*Histoire naturelle* de Pline. Il y a dans *Antoine et Cléopâtre* une docte dissertation sur le Nil (2); dans *Troïlus et Cressida*, Troïlus reproche à son frère Hector sa clémence envers les vaincus et dit que ce *vice* convient mieux à un lion qu'à un homme (3) : c'est une idée de Pline l'Ancien; ce grand naturaliste avait observé que le lion est miséricordieux et fait grâce à toute créature qui le supplie humblement de l'épargner en se prosternant devant lui (4).

Comme tous les hommes vraiment instruits, Shakespeare connaissait son ignorance. La science du plus grand savant de la terre n'est jamais qu'un néant, comparée à la quantité infinie des choses qu'il ignore. Une nuit épaisse nous environne : mieux notre petit flambeau nous éclaire, plus nous sommes capables de sonder la profondeur de cette nuit. Dans un de ses sonnets, le poëte, voulant peindre un immense abîme, emploie l'image de la distance qui sépare le vrai savoir de son ignorance grossière. Il dit ailleurs que l'ignorance est la malédiction de Dieu et la science l'aile qui nous ravit au ciel. Pope fait une réflexion très-fine : il pense qu'on a exagéré l'ignorance de Shakespeare par besoin d'opposition et de symétrie, pour mieux faire contraste avec Ben Jonson, qui était un grand savant. Il n'y a peut-être pas de plus pernicieuse source d'erreurs en critique que

(1) Dans *As you like it*, Rosalinde dit à Celia : « Réponds-moi d'un mot. » Celia répond : « Qu'on me donne alors la bouche de Gargantua; ce mot-là serait trop volumineux pour une bouche de modeste dimension. » Dans *Peines d'amour perdues*, le pédant s'appelle Holofernes.

(2) Acte III, scène VII. — Voir le chapitre XII de ce volume.

(3) Acte V, scène III.

> Brother, you have a vice of mercy in you,
> Which better fits a lion than a man.

(4) On lit dans la traduction de Pline par Holland : « *The lion alone of all wild beasts is gentle to those that humble themselves before him, and will not touch any such upon their submission, but spareth what creature soever lieth prostrate before him.* »

tique furent fort rudes et ne lui laissèrent pas une minute pour tout ce qui n'était pas tourné vers un but d'utilité pratique et prochaine, point de temps, par conséquent, pour l'étude proprement dite, l'étude patiente et profonde. Son esprit absorbait mille connaissances avec une dévorante activité; mais ce n'était pas pour les garder et pour les méditer; c'était pour produire incessamment, au fur et à mesure qu'il apprenait. L'argent vint, et, avec lui, la sécurité. Cependant, même lorsqu'il ne fut plus sous le coup du besoin, les lectures de Shakespeare conservèrent jusqu'à la fin de sa vie le caractère de hâte qu'elles avaient au début; ce n'étaient point des matériaux lentement accumulés et serrés précieusement dans la mémoire pour quelque grande construction monumentale à venir; il s'en emparait avidement, avec la préoccupation d'une mise en œuvre immédiate. Voilà pourquoi il se jette sur la traduction des *Vies* de Plutarque par North, traduction de seconde main, faite sur le français d'Amyot et deux fois inexacte, par conséquent, sans s'inquiéter de ce qu'on en pense à Chéronée : ces pierres quelconques lui suffiront pour faire un palais; qu'importe leur valeur brute? il saura bien les transformer. Voilà aussi pourquoi il lit la traduction anglaise des *Métamorphoses* d'Ovide, de préférence à l'original : ce n'est point qu'il ne sache pas assez de latin; mais l'anglais se lit plus vite, il y aura moins de temps perdu.

Sept ans d'école, cela suffit pour mettre un adolescent à même de lire couramment les textes latins faciles et de déchiffrer les autres. Au XVIe siècle, le latin était encore presque une langue vivante; on sortait à peine du moyen âge, où on l'avait parlée, et beaucoup de lettrés et de savants continuaient à l'écrire. C'était vraiment alors une connaissance vulgaire; de nombreuses femmes la possédaient, et il n'y a pas l'ombre d'une raison pour la refuser à Shakespeare. Il est probable qu'il a lu les *Ménechmes* de Plaute dans l'original; la traduction anglaise de cet ouvrage n'a paru que plusieurs années après la comédie des *Méprises :* les conjectures diverses qu'on a faites pour chercher par quels intermédiaires Shakespeare a pu connaître l'œuvre du vieux comique procèdent toutes de cette supposition sans fondement, que le poëte, au besoin, n'aurait jamais été capable de se tirer seul d'un texte latin. Gervinus affirme que Shakespeare était profon-

dément versé dans la connaissance de Sénèque et de Plaute : c'est beaucoup dire. Qu'il ait lu, soit en latin, soit plutôt en anglais, tout le théâtre de Sénèque, si connu et si admiré alors, et une partie de celui de Plaute, cela est extrêmement probable; mais Gervinus parle d'une familiarité intime : une telle proposition n'aurait pas dû être avancée sans preuves. Je ne connais pas dans Shakespeare d'autre imitation de Plaute que la comédie des *Méprises*, et il n'est même pas tout à fait démontré que cette imitation soit directe. Vers la fin de la tragédie de *Cymbeline*, Jupiter, assis sur un aigle, paraît au milieu des éclairs et du tonnerre et dicte ses arrêts dans le même mètre antique qu'avaient employé Heywood et Studley pour traduire Sénèque : voilà toute la preuve que donne Gervinus de la *familiarité intime* du poëte avec le tragique latin. Warburton avait cru voir dans *Antoine et Cléopâtre* un vers imité de l'*Hercule* de Sénèque (1); mais Steevens pense qu'il a été emprunté plutôt au livre IX des *Métamorphoses*. — Gervinus ajoute : « Si Shakespeare avait jamais eu l'occasion de nommer son idéal, d'indiquer les plus parfaits modèles d'art dramatique qu'il avait sous les yeux, il n'aurait cité aucun autre poëte que Plaute et que Sénèque! » C'est là une assertion purement gratuite, contre laquelle je maintiens la conclusion de notre précédent chapitre : les sentiments de Shakespeare à l'égard de toute l'antiquité classique étaient ceux d'une parfaite indifférence; il ne la regardait que comme un grand magasin de matériaux pour son art, et, à ce titre, elle était pour lui absolument sur le même pied d'estime que les légendes du moyen âge et que les traditions de l'histoire d'Angleterre.

Un historien qui n'avance rien à la légère, Hallam, note dans les œuvres de Shakespeare un certain nombre de *latinismes*, c'est-à-dire de tournures ou d'expressions plus conformes au génie de la langue latine qu'à celui de la langue anglaise (2). Gervinus répète cette remarque intéressante de Hallam, et le très-exact auteur d'une biographie critique de Shakespeare, M. Sa-

(1) *Let me lodge Lichas on the horns o'the moon* (acte IV, scène X).

(2) « *Things base and vile, holding no quantity* » (*for value*). — *Rivers, that* « *have overborn their continents* » (the *continente ripa* of Horace), — « *compact of imagination* » — « *something of great constancy* » (for *consistency*), — « *sweet Pyramus translated there* » — » *the laws of Athens, which by no means we may extenuate.* »

tique furent fort rudes et ne lui laissèrent pas une minute pour tout ce qui n'était pas tourné vers un but d'utilité pratique et prochaine, point de temps, par conséquent, pour l'étude proprement dite, l'étude patiente et profonde. Son esprit absorbait mille connaissances avec une dévorante activité; mais ce n'était pas pour les garder et pour les méditer; c'était pour produire incessamment, au fur et à mesure qu'il apprenait. L'argent vint, et, avec lui, la sécurité. Cependant, même lorsqu'il ne fut plus sous le coup du besoin, les lectures de Shakespeare conservèrent jusqu'à la fin de sa vie le caractère de hâte qu'elles avaient au début; ce n'étaient point des matériaux lentement accumulés et serrés précieusement dans la mémoire pour quelque grande construction monumentale à venir; il s'en emparait avidement, avec la préoccupation d'une mise en œuvre immédiate. Voilà pourquoi il se jette sur la traduction des *Vies* de Plutarque par North, traduction de seconde main, faite sur le français d'Amyot et deux fois inexacte, par conséquent, sans s'inquiéter de ce qu'on en pense à Chéronée : ces pierres quelconques lui suffiront pour faire un palais; qu'importe leur valeur brute? il saura bien les transformer. Voilà aussi pourquoi il lit la traduction anglaise des *Métamorphoses* d'Ovide, de préférence à l'original : ce n'est point qu'il ne sache pas assez de latin; mais l'anglais se lit plus vite, il y aura moins de temps perdu.

Sept ans d'école, cela suffit pour mettre un adolescent à même de lire couramment les textes latins faciles et de déchiffrer les autres. Au XVI[e] siècle, le latin était encore presque une langue vivante; on sortait à peine du moyen âge, où on l'avait parlée, et beaucoup de lettrés et de savants continuaient à l'écrire. C'était vraiment alors une connaissance vulgaire; de nombreuses femmes la possédaient, et il n'y a pas l'ombre d'une raison pour la refuser à Shakespeare. Il est probable qu'il a lu les *Ménechmes* de Plaute dans l'original; la traduction anglaise de cet ouvrage n'a paru que plusieurs années après la comédie des *Méprises :* les conjectures diverses qu'on a faites pour chercher par quels intermédiaires Shakespeare a pu connaître l'œuvre du vieux comique procèdent toutes de cette supposition sans fondement, que le poëte, au besoin, n'aurait jamais été capable de se tirer seul d'un texte latin. Gervinus affirme que Shakespeare était profon-

dément versé dans la connaissance de Sénèque et de Plaute : c'est beaucoup dire. Qu'il ait lu, soit en latin, soit plutôt en anglais, tout le théâtre de Sénèque, si connu et si admiré alors, et une partie de celui de Plaute, cela est extrêmement probable; mais Gervinus parle d'une familiarité intime : une telle proposition n'aurait pas dû être avancée sans preuves. Je ne connais pas dans Shakespeare d'autre imitation de Plaute que la comédie des *Méprises*, et il n'est même pas tout à fait démontré que cette imitation soit directe. Vers la fin de la tragédie de *Cymbeline*, Jupiter, assis sur un aigle, paraît au milieu des éclairs et du tonnerre et dicte ses arrêts dans le même mètre antique qu'avaient employé Heywood et Studley pour traduire Sénèque : voilà toute la preuve que donne Gervinus de la *familiarité intime* du poëte avec le tragique latin. Warburton avait cru voir dans *Antoine et Cléopâtre* un vers imité de l'*Hercule* de Sénèque (1); mais Steevens pense qu'il a été emprunté plutôt au livre IX des *Métamorphoses*. — Gervinus ajoute : « Si Shakespeare avait jamais eu l'occasion de nommer son idéal, d'indiquer les plus parfaits modèles d'art dramatique qu'il avait sous les yeux, il n'aurait cité aucun autre poëte que Plaute et que Sénèque! » C'est là une assertion purement gratuite, contre laquelle je maintiens la conclusion de notre précédent chapitre : les sentiments de Shakespeare à l'égard de toute l'antiquité classique étaient ceux d'une parfaite indifférence; il ne la regardait que comme un grand magasin de matériaux pour son art, et, à ce titre, elle était pour lui absolument sur le même pied d'estime que les légendes du moyen âge et que les traditions de l'histoire d'Angleterre.

Un historien qui n'avance rien à la légère, Hallam, note dans les œuvres de Shakespeare un certain nombre de *latinismes*, c'est-à-dire de tournures ou d'expressions plus conformes au génie de la langue latine qu'à celui de la langue anglaise (2). Gervinus répète cette remarque intéressante de Hallam, et le très-exact auteur d'une biographie critique de Shakespeare, M. Sa-

(1) *Let me lodge Lichas on the horns o'the moon* (acte IV, scène X).

(2) « *Things base and vile, holding no quantity* » (*for value*). — *Rivers, that « have overborn their continents* » (the *continente ripa* of Horace), — « *compact of imagination* » — « *something of great constancy* » (for *consistency*), — « *sweet Pyramus translated there* » — « *the laws of Athens, which by no means we may extenuate.* »

le lieu où Alcibiade vivait. Les convives de Timon sont assis sur des tabourets, ils ne sont point couchés sur des lits à la manière antique. La même pièce mentionne l'usage du papier : « Dans une tragédie romaine, cela aurait pu passer à la rigueur, écrit le savant M. Douce; mais nous n'avons aucune preuve que les Grecs aient connu la plante du papyrus au ve siècle avant Jésus-Christ. »

Le grand anachronisme de *Troïlus et Cressida*, c'est la présence au siége de Troie des costumes et des coutumes chevaleresques. Les héros, armés de pied en cap, la tête couverte d'un casque fermé, sont montés sur des chevaux de bataille, au lieu que dans l'*Iliade* ils combattent sur des chars. Juges du camp, cimiers, heaumes, gantelets, gorgerins; l'amour, les dames, l'honneur et la fidélité : tout le vocabulaire de la chevalerie est dans cette pièce avec tous ses usages, et lorsque Énée vient de la part d'Hector porter un défi aux Grecs, il s'exprime de point en point comme un héraut d'armes dans un tournoi. Agamemnon et le vieux Nestor lui-même n'ont pas un autre style. Le langage imagé de Pandarus emprunte à la fauconnerie quelques-unes de ses métaphores. A côté de cet anachronisme fondamental de mœurs, il y a dans le détail des discours de petits oublis de la chronologie qui sont assez piquants : telle est la mention qu'Hector fait d'Aristote, et Ulysse de Milon de Crotone. Un personnage parle de ce qu'il fera *dimanche*, et la cuisine troyenne ne paraît point en arrière des progrès de la pâtisserie anglaise.

Dans la comédie des *Méprises*, où le lieu de la scène est l'ancienne Éphèse, nous rencontrons des ducats, des marcs, des florins, et l'abbesse d'un couvent de nonnes. Il y est fait allusion à Henri IV roi de France et mention expresse de l'Amérique, ainsi que de plusieurs royaumes de l'Europe moderne. On y entend sonner une horloge, on y voit une rapière et un tapis turc. Quels anachronismes ne trouve-t-on pas encore dans *les Méprises?* Satan, des sorciers lapons, et même Adam et Noé. Antipholus quelque part se qualifie de chrétien.

Dans *Jules César*, une horloge aussi sonne trois heures, Cicéron parle grec au peuple, et un tribun gronde les petits artisans de Rome, charpentiers, savetiers, etc., pour être sortis, un jour ouvrier, « sans les insignes de leurs professions ». Mais

sous ces anachronismes superficiels de mobilier, de costume ou d'usages, Gœthe (qui d'ailleurs est loin d'en faire un reproche au poëte) signale un anachronisme psychologique et moral beaucoup plus important : selon lui, Shakespeare aurait transformé ses Romains en Anglais. Dans *Antoine et Cléopâtre*, Antoine emploie des expressions empruntées au vocabulaire des cartes; il parle du valet, de la reine, du cœur et de l'atout, comme un joueur de whist. Dans *Coriolan*, le héros essuie son front sanglant avec un gantelet de mailles; à sa rentrée triomphale dans Rome, les dames lui jettent des fenêtres leurs gants, leurs écharpes, leurs mouchoirs; il est fait mention de théâtres (1), de tambours et de lunettes; Alexandre, Caton, Galien, Censorinus, sont prématurément nommés. On rencontre dans *Périclès* un pudding et des pistolets. *Titus Andronicus* nous présente un enfant qu'on envoie au More Aaron pour être baptisé par lui, un *clown* invoquant Dieu et saint Étienne, et un fils d'empereur romain accusé de vingt méchants tours dignes du *papisme.*

Pour en finir avec les fautes de Shakespeare contre la chronologie et la topographie, contre la vérité temporaire et la vérité locale, les plus célèbres dans tout le reste de son théâtre sont les suivantes :

Le *Conte d'hiver* fait de la Bohême un royaume maritime, et de Jules Romain, le grand artiste, un contemporain de l'oracle de Delphes. Dans le *Songe d'une nuit d'été*, Thésée, duc d'Athènes, envoie au couvent une jeune fille rebelle à son père, et il dit à ses amis : « Bonjour, mes amis, la Saint-Valentin est passée. » Mention est faite aussi de canons dans cette pièce. Le drame historique de *Henry V* nous montre les Turcs déjà maîtres de Constantinople, bien que la ville ne soit tombée entre leurs mains que trente ans après la mort de ce roi. Le drame de *Henry VI* introduit deux fois le nom de Machiavel et mentionne prématurément l'imprimerie. Dans *le Roi Lear* il est question des Turcs, d'eau bénite, de Néron (2), de Bedlam, etc. Enfin Hamlet a étudié à l'université de Wittemberg.

Tels sont les principaux anachronismes de Shakespeare.

(1) Il n'y en eut à Rome que deux siècles plus tard.
(2) Le roi Lear est antérieur à l'empereur Néron.

Que faut-il en penser? Il semble tout naturel de les regarder comme des fautes aussi évidentes qu'elles sont d'ailleurs peu graves, et de les mettre sur le compte de l'ignorance du poëte. Si l'on considère que cette ignorance n'était pas particulière à Shakespeare, mais qu'il la partageait avec la plupart de ses contemporains et qu'on était généralement moins instruit à son époque qu'on ne l'est de nos jours, on traitera ses anachronismes avec beaucoup d'indulgence. Et voilà tout le correctif qu'on apportera aux critiques de M. Douce; au fond, on sera de son avis.

Je crois que la question est un peu plus compliquée et qu'un problème assez délicat d'esthétique se trouve engagé ici.

Un premier coup d'œil superficiel jeté sur l'histoire littéraire nous montre les anachronismes dans l'art diminuant d'une manière constante avec le progrès général des études. A l'heure la plus brillante des études historiques, quand l'imagination d'un Michelet, d'un Augustin Thierry, ressuscitait le passé et le rendait visible, on vit le drame romantique se piquer de couleur locale à un point que la tragédie classique du temps où l'on savait moins l'histoire n'avait jamais connu; c'est alors que les poëtes furent si ambitieux de donner à leurs personnages un costume et des mœurs scrupuleusement historiques. Au contraire, plus nous remontons en arrière dans les siècles d'ignorance, plus nous voyons la scène dramatique, la poésie, l'art en général, étrangers à la couleur locale et à toute notion de chronologie.

A l'époque de Shakespeare, les anachronismes abondent encore au théâtre; cependant ils commencent à devenir moins choquants, moins nombreux, et le progrès du XVIIe siècle à cet égard est déjà fort sensible. Disons un mot des menus péchés contre la géographie et l'histoire commis par les contemporains de notre poëte. Cela pourra servir à atténuer ceux qu'il a commis lui-même en les montrant dans leur juste perspective.

Beaumont et Fletcher, qui écrivaient à la même époque que Shakespeare et qui étaient beaucoup plus érudits que lui, puisqu'ils sortaient des universités, ne se font pas faute de commettre des anachronismes. « Ils intitulent *le Lieutenant bouffon*, écrit M. Mézières, une tragi-comédie dans laquelle il est ques-

tion des successeurs d'Alexandre et dont les héros sont Antigone et Démétrius. Ils y parlent d'un colonel qui commande un régiment et de citoyens qui s'entretiennent, en pleine Asie, sous le manteau de la cheminée. Dans *Thierry et Théodoret*, les soldats de Brunehaut sont armés de mousquets. Dans *Rollon, duc de Normandie*, les pirates normands citent les noms de l'histoire et de la mythologie antique comme s'ils sortaient d'Oxford, et paraissent aussi familiers avec Vénus, Dédale et Vulcain qu'avec les divinités scandinaves. Dans *Bonduca*, une des plus belles tragédies du temps, on voit des soldats romains qui mangent du pudding. Dans les *Deux nobles cousins*, l'action se passe en Grèce à la cour de Thésée, que Shakespeare avait déjà fait duc d'Athènes. On y voit un maître d'école bouffon qui parle latin avant la guerre de Troie, et des héros qui parlent la langue chevaleresque du moyen âge, comme dans le conte de Chaucer et dans le roman gréco-romain d'où la pièce est tirée. Thésée surprend Palamon et Arcite qui se battent seuls au milieu d'une forêt; il interrompt leur duel en leur disant : « Traîtres, qui êtes-vous, qui vous battez ainsi, comme si vous » étiez des chevaliers, sans ma permission et sans officiers » d'armes? » Et immédiatement après il les convoque à un tournoi (1). Le poëte Greene, savant maître ès arts de l'université de Cambridge, fait de la Bohême une île, exactement comme Shakespeare dans le *Conte d'hiver*. Un traducteur de Plaute, bon latiniste, croit devoir métamorphoser à l'anglaise le menu du dîner que commande Ménechme; dans la comédie de ce nom, il introduit non-seulement des pommes de terre et du claret, mais des constables et des officiers de l'octroi. Le classique Philip Sidney a rempli d'anachronismes son *Arcadie;* enfin Ben Jonson lui-même, le plus érudit des poëtes du temps, s'oublie au point de parler de montre et d'horloge dans la scène première du premier acte de sa tragédie de *Séjan*.

Dans le théâtre antérieur à Shakespeare, les anachronismes, plus fréquents encore, sont aussi plus ridicules. Un drame de Thomas Lodge, écrit vers 1586 et intitulé *Les Plaies de la guerre civile*, introduit sur la scène un Gaulois du temps de Marius

(1) Mézières, *Contemporains et successeurs de Shakespeare*, p. 35.

qui jure par Jésus et par le sang de Dieu, pendant que Marius lui-même jure par Notre-Dame. Dans une pièce des premières années du règne d'Élisabeth, *Appius et Virginie*, on voit Virginie aller à l'église avec sa mère, et Appius expliquer à sa famille la création de l'homme et de la femme conformément au livre de la Genèse.

Plus nous remontons dans la littérature anglaise primitive, plus les anachronismes se multiplient et augmentent de naïveté. Dans *Lydgate*, Amphiaraüs est un évêque, on se sert de canons au siége de Troie, Hector est enterré dans la cathédrale devant le maître-autel; des prêtres disent des messes et prient pour le salut de son âme (1). Dans Chaucer, Calchas est un évêque, le Palladium une relique, et Cresséide lit les *Vies des saints*.

Il va sans dire que les anachronismes ne sont pas particuliers à la littérature anglaise primitive; j'en puis citer en France, en Allemagne, en Italie, aussi aisément qu'en Angleterre. Ronsard, en dépit de son érudition et de ses goûts classiques, semble confondre l'*Iliade* avec les romans d'*Artus* ou de *Lancelot* et l'âge héroïque de la Grèce avec la chevalerie, quand il parle, dans la préface de sa *Franciade*, « des chevaliers troyens et des chevaliers grecs, absents si longtemps de leurs femmes, enfants et maisons. » Hans Sachs, vieux poëte allemand du XVI[e] siècle, représente Dieu le père, Adam, Ève et les patriarches comme de vrais bourgeois de Nuremberg. « Dieu le père fait l'instruction religieuse aux enfants d'Adam, absolument sur le ton et à la manière des maîtres d'école d'alors. Il leur enseigne le catéchisme, les dix commandements et le *Pater* (2). » Dans le *Filostrato*, poëme de Boccace, Troïlus, dont le costume habituel est celui de grand chasseur princier du moyen âge, l'épervier au poing, se propose de pénétrer dans le camp des Grecs en habit de pèlerin pour n'être pas reconnu.

Si nous remontons enfin jusqu'à la première époque littéraire du moyen âge, aux XIII[e], XII[e], XI[e] siècles, les anachronismes deviennent constants et il n'y a plus dans la poésie ombre de vérité historique. Un manuscrit illustré d'Henri de Veldeke, poëte

(1) Alexandre Büchner, *Les Troyens en Angleterre*, dans les *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen*, p. 94 (année 1868).

(2) Hegel, *Cours d'esthétique*, traduit et analysé par M. Ch. Bénard, t. I, p. 279.

épique allemand de la fin du XIIe siècle, habille les personnages à la mode de l'époque où vivait l'auteur et représente Énée jouant aux échecs. Dans l'*Énéas* de Benoît de Sainte-More, Turnus est un marquis, et l'on voit la bannière d'Énée flotter sur le château de Montauban attaqué par un connétable. « Nos ancêtres, a fort bien dit Schlegel à ce propos, avaient une conscience énergique du mérite et de la stabilité de leur manière d'être, une conviction inébranlable que le monde avait toujours été et serait toujours tel qu'ils le voyaient. » Le savant auteur d'un mémoire en deux volumes in-4°, couronné par l'Académie des inscriptions, sur les *Métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen âge*, M. Joly, professeur à la Faculté des lettres de Caen, remarque avec sagacité que les sujets antiques choisis par Benoît de Sainte-More, le *Roman d'Énée*, le *Roman de Troie*, étaient parfaitement accessibles à la foule, grâce à une disposition particulière de l'esprit du moyen âge, qui se trouvait préparé à les goûter par son ignorance même : « Le moyen âge, écrit-il, n'a aucune idée de la chronologie. C'est là le caractère des peuples enfants : tout ce qu'ils peuvent faire, c'est de distinguer entre *hier* et *autrefois*. Non-seulement l'Arabe se soucie peu des dates de l'histoire, il ne compte pas même les jours; le temps n'est rien pour lui. Le paysan même ne peut se faire une idée des degrés d'antiquité, il sait seulement que *c'est bien ancien*. En réalité, il ne connaît que deux dates : le présent et le passé, et tous les passés se valent, ils se confondent dans le même éloignement et la même brume. C'est pour cela que le moyen âge ne s'inquiète pas de distinguer entre les diverses antiquités, entre l'antiquité païenne et l'antiquité juive ou chrétienne. Il mêle la Bible et le paganisme, la Grèce, Rome et l'Orient. Il ne connaît que les *anciens*. Feuilletez les livres de l'un des hommes les plus instruits de ce temps, de celui qui a le plus lu et retenu, de Jean de Salisbury : ses œuvres sont une vaste encyclopédie, une bibliothèque de traits historiques empruntés à toutes les époques, à tous les peuples; tout cela pour lui compose l'histoire des anciens; — mais ce ne sont pas seulement les anciens, ce sont les ancêtres, *majores nostri*, comme eût dit un sénateur de Rome. Jean dit *notre* en parlant des auteurs latins : *noster Terentius*... On s'explique dès lors comment

les héros de l'histoire grecque et romaine pouvaient devenir aussi populaires que ceux de la *chanson de geste*. C'étaient tous des *ancêtres*, seulement un peu plus anciens les uns que les autres. On sentait vaguement cette différence d'âge, mais sans y attacher grande importance (1) ». Je ne veux citer qu'un exemple de cette naïveté (c'est le nom poétique de l'ignorance), grâce à laquelle le moyen âge confondait l'antiquité profane et l'antiquité sacrée, la Bible et le paganisme, la Grèce, Rome et l'Orient. Quand Diomède conduit Cressida à sa tente, dans le *Roman de Troie*, le poëte croit devoir nous informer que cette tente avait appartenu à Pharaon, qui se noya dans la mer Rouge :

Diomedes tant la conduit
Qu'il descendi al paveillon
Qui fut al riche Pharaon,
Cil qui noia en la mer Roge (vers 13782).

Ainsi, les anachronismes au théâtre, dans la poésie, dans l'art en général, sont en raison inverse du progrès de l'instruction. Dans les siècles d'ignorance, ils sont innombrables; ils deviennent de plus en plus rares à mesure que les connaissances historiques se répandent. Telle est la conclusion à laquelle nous conduit un premier coup d'œil superficiel, jeté sur l'histoire littéraire.

Je reconnais bien volontiers qu'il y a des anachronismes de pure ignorance ou de pure étourderie, fautes positives, quoique légères et vénielles, qu'un peu plus d'instruction ou un peu plus d'attention aurait fait aisément éviter. Il est clair, par exemple, que Shakespeare aurait mieux fait de ne pas donner des pendules aux Romains et des rapières aux Grecs, de ne pas placer le nom d'Aristote dans la bouche d'Hector ou celui de Milon de Crotone dans un discours d'Ulysse. Mais il y a, dans le théâtre de notre poëte, des anachronismes plus profonds, des anachronismes de mœurs, tels, par exemple, que la transformation des Romains en Anglais, si la remarque de Gœthe est juste, ou celle des héros de la guerre de Troie en chevaliers : il ne m'est nullement prouvé que ces anachronismes-là soient mauvais et que le progrès de la science doive avoir pour effet de les faire disparaître.

(1) A. Joly, *Benoît de Sainte-More et le Roman de Troie, ou les Métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen âge*, t. II, p. 111.

Voici en quoi consiste pour l'artiste (je parle surtout, mais non exclusivement, du poëte dramatique) le point précis de la difficulté. D'une part, s'il veut faire œuvre de poésie, il faut qu'il prenne son sujet dans un monde éloigné de lui par le temps ou par l'espace; d'autre part, s'il veut intéresser le public, il faut qu'il fasse un tableau dans lequel ses compatriotes et ses contemporains puissent se reconnaître. Le poëte doit prendre son sujet loin de lui, parce que le spectacle du monde qu'il a sous les yeux n'est pas suffisamment poétique; le prosaïsme des choses contemporaines ne se prête bien qu'aux représentations de la comédie. C'est à l'époque la plus prosaïque de notre histoire littéraire, c'est au XVIII[e] siècle, qu'on a vu fleurir le drame bourgeois. Ce drame peut s'élever à l'éloquence, au pathétique, à la vérité morale; mais il est, par définition, la négation même de la poésie. Il procède de cette prétention absurde de n'admettre au théâtre que la réalité, la nature, c'est-à-dire la prose; comme si la scène n'était pas un lieu essentiellement conventionnel, et comme si c'était la peine de payer cher sa place, de faire toilette et d'entrer dans une salle resplendissante de l'éclat des lustres, de la beauté ou de la parure des femmes, pour ne voir que le spectacle et n'entendre que le langage de tous les jours! Jetez les yeux sur les deux grandes époques de notre poésie dramatique, sur le siècle de Louis XIV et sur 1830, sortez de France et considérez le plus beau moment du théâtre en Allemagne et en Angleterre, vous verrez la tragédie romantique comme la tragédie classique, Victor Hugo comme Racine, la tragédie allemande comme la tragédie anglaise, Schiller et Gœthe comme Shakespeare, emprunter les sujets de leurs chefs-d'œuvre aux siècles écoulés ou aux pays lointains. La raison en est simple. L'imagination du poëte a besoin de liberté; elle est misérablement gênée non-seulement par les vulgarités de l'heure présente, mais par tous ses menus détails trop particuliers et trop précis, et c'est un voyage à la recherche de l'idéal qu'elle entreprend en s'élançant dans l'empire illimité et vague des siècles qu'on a plus ou moins oubliés ou des pays qu'on connaît peu. Là enfin elle retrouve la haute généralité qui convient aux représentations de la poésie (1). Mais, d'autre part, le poëte est de son temps.

(1) Racine a là-dessus une page pleine de sens dans sa préface de *Bajazet* : « A

Toute grande œuvre d'art porte l'empreinte de l'époque où elle a été faite, avec un caractère de clarté et de profondeur qui permet de ranger les monuments du génie artistique et littéraire au nombre des documents les plus authentiques et les plus précieux de l'histoire. Voilà la contradiction intérieure que porte en soi le drame poétique, voilà l'anachronisme profond dont il souffre : il est nécessairement ancien ou étranger par le sujet; il est nécessairement moderne et national par l'esprit.

Il faut admettre dans l'art cette contradiction et bien se garder de vouloir la supprimer. Elle n'est pas la seule, et de semblables contradictions, loin d'être mortelles, sont le mystère même de la vie et de la beauté. Lorsqu'un artiste ou un critique au jugement droit, mais plus droit que fin, les condamne et les supprime, il arrive que pour le salut de la logique la plante délicate de l'art périt entre ses honnêtes mains.

Ben Jonson est un exemple de l'erreur où tombe la poésie quand, pour éviter l'anachronisme dont je parle, l'auteur d'un drame tiré de l'antiquité fait abstraction des réalités qui l'environnent et s'enferme avec une science jalouse dans le lieu et dans le temps qui lui ont fourni son sujet. Les tragédies de *Séjan* et de *Catilina* sont des prodiges d'érudition exacte et patiente. Ben Jonson s'est minutieusement appliqué à ne pas mettre dans la bouche de ses personnages un seul discours dont il ne trouvât le texte ou le modèle dans quelque écrivain classique. Des notes continuelles au bas des pages renvoient le lecteur aux passages correspondants de Tacite, de Suétone, de Juvénal, de Pline, etc., pour qu'on voie bien que le poëte n'a rien écrit d'inspiration, rien livré au hasard, et qu'il ne s'est pas permis un mot, un mouvement, un geste, qui ne fût auto-

la vérité, je ne conseillerais pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans le pays où il veut faire représenter sa tragédie, ni de mettre des héros sur le théâtre, qui auraient été connus de la plupart des spectateurs. Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *major e longinquo reverentia.* L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. Car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. C'est ce qui fait, par exemple, que les personnages turcs, quelque modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre. »

risé par l'antiquité. Qu'est-il résulté de cette science et de cette logique si scrupuleuses? Deux œuvres remarquables, mais froides, extrêmement curieuses pour les antiquaires, mais sans intérêt aucun pour le peuple. Or c'est pour le peuple, c'est-à-dire pour le petit bourgeois qui ne lit que son journal et pour « la pauvre Laforest qui ne savait pas lire », c'est pour le peuple que le poëte écrit, ce n'est pas pour les membres des académies savantes. Hegel dit excellemment dans son *Cours d'esthétique* : « Les ouvrages d'art ne doivent point être composés pour être un objet d'étude et une affaire d'érudition. Ils doivent se faire immédiatement comprendre et goûter par eux-mêmes, sans tout cet appareil de connaissances plus ou moins étrangères. Car l'art n'est pas destiné à un petit cercle privilégié de savants et de gens érudits, mais à la nation tout entière prise dans son ensemble... L'œuvre d'art doit être claire, facile à saisir pour nous tous, hommes avant tout de notre époque et de notre nation, et cela sans qu'il soit besoin de beaucoup d'érudition. En un mot, nous devons nous sentir là chez nous, et non en face d'un monde étranger, d'un monde inintelligible. » C'est pour avoir méconnu ce grand principe que l'auteur de *Séjan* et de *Catilina* mérite le jugement qu'a prononcé sur lui M. Mézières, jugement définitif, parce qu'il fait à l'éloge sa juste part à côté de celle de la critique, et qui me dispense de plus longs développements :

« Dans ses deux tragédies, Jonson reste ce qu'il a été dans ses pièces comiques, un savant et un écrivain vigoureux plutôt qu'un poëte dramatique... Il traite certaines parties avec une force singulière... mais sa grande érudition le gêne... Il croit reproduire, par l'abondance des détails exacts, la physionomie d'une époque, et il ne s'aperçoit pas que, sous ces détails, il étouffe la vie et l'action dramatiques. Par suite du même défaut, il ne se place pas assez, pour composer ses deux pièces, au point de vue des modernes. Il ne tient pas assez compte du public auquel il s'adresse. Il écrit comme s'il devait avoir pour auditeurs des Romains du premier ou du second siècle après l'ère chrétienne... Il s'intéresse à des questions qui étaient peut-être intéressantes pour les contemporains de Catilina et de Séjan, mais qui n'inspirent pas la moindre curiosité aux Anglais du XVII[e] siècle. »

Qu'on me permette ici une courte digression dans la littérature française contemporaine. Un rapprochement que je crois instructif s'impose à ma pensée. Il me semble voir autour de nous des versificateurs archéologues à la façon de Ben Jonson, tenter une entreprise qui n'est pas sans analogie avec la sienne, bien qu'elle ait lieu dans une autre sphère que celle de l'art dramatique.

Le goût des curiosités exotiques mises à la mode par les progrès de l'érudition ancienne et étrangère, l'épuisement naturel de la grande veine lyrique au lendemain des chefs-d'œuvre produits par les grands poëtes français de ce siècle, enfin l'abus de la théorie de l'art pour l'art, ont donné naissance de nos jours à une école de versificateurs qu'on appelle *parnassiens*. Ce nom de parnassiens leur vient de ce qu'ils se sont retirés du monde sur la montagne du Parnasse. Là, se sentant élevés au-dessus des influences locales et contemporaines, ils écrivent des vers admirablement beaux, faits en dehors de toute condition de temps et de lieu et datés de l'éternité. Mais il arrive à leur poésie un petit accident : c'est de faire bâiller le lecteur et d'être ennuyeuse à un point qui ne se peut dire. Quand la doctrine fondamentale d'une école est de fuir, comme ignoble et vulgaire, l'expression des sentiments contemporains, en d'autres termes, de ne pas entretenir le public de choses qui l'intéressent, elle doit s'attendre à nous ennuyer. Être ennuyeux ou n'être pas intéressant, j'estime que c'est exactement la même chose. Les parnassiens vont prendre n'importe où, en Turquie, en Chine, en Norvége, au Maroc, au Japon, des sujets de tableaux, et lorsqu'ils ont déployé dans leur peinture un grand talent de pittoresque, un grand soin de la couleur locale et une grande habileté de versification, ils pensent avoir fait œuvre de poésie. C'est une erreur. La Turquie des Turcs, la Chine des Chinois, est l'objet de l'érudition, non de la poésie. Les Turcs, comme les Grecs et les Romains que Racine mettait sur la scène, y portaient des sentiments français et modernes, et ce qui paraît à la critique superficielle une faute ridicule est au fond la loi même de l'art. Le premier devoir du poëte est d'intéresser son public. Nos poëtes contemporains ne sachant pas ou ne voulant pas l'intéresser, le public ne les lit point : rien de plus logique et de

plus juste. Jamais aucune société n'admettra qu'un poëte prenne en dehors d'elle son point d'appui et ses inspirations. L'homme de génie a toujours été le porte-voix dont l'organe éclatant condense ce qui se murmurait vaguement autour de lui et donne une expression haute et claire aux instincts inarticulés de la foule.

Une erreur toute contraire à l'erreur de Ben Jonson et des versificateurs archéologues est celle où la poésie et la critique françaises sont tombées au XVIII[e] siècle par ignorance de l'histoire et par excès de vanité nationale. Dans son admiration idolâtre pour le siècle de Louis XIV, Voltaire, dont le nom résume l'art et la philosophie de son temps, en vint à présenter comme un type absolu et universel du beau ce qui n'avait été qu'une manière passagère de penser, de sentir et d'écrire. Les grands poëtes du siècle de Louis XIV avaient fait, conformément à la loi de l'art et du théâtre, leur anachronisme particulier : ils avaient mis des Grecs et des Romains sur la scène, et par la bouche de ces Grecs et de ces Romains ils avaient exprimé l'âme de leur époque. C'était bien. Il était naturel, il était juste qu'un nouvel anachronisme se substituât à celui-ci, puis un autre, puis un autre encore, les poëtes puisant toujours leurs sujets dans le grand trésor commun, mais la poésie étant l'expression mobile d'une société qui change et se renouvelle. Voltaire ne comprit point cela. Il admirait si excessivement le siècle de Louis XIV, qu'il en tenait le style bon pour tous les temps et pour tous les lieux, et, par une aberration étrange du sentiment historique et du sentiment poétique, il trouvait mauvais que les héros d'Homère, de Sophocle et d'Euripide, les personnages surnaturels de Milton, les hommes et les femmes de Shakespeare ne parlassent point comme les seigneurs et les dames de Racine, comme la cour de Louis XIV. Tout ce qui n'était pas conforme à ce modèle était réputé de mauvais goût et barbare. Donner aux ouvrages des auteurs anciens ou étrangers la couleur française, cela s'appelait les perfectionner. Tel était l'aveuglement d'une nation infatuée d'elle-même au lendemain de sa plus grande époque littéraire.

Cela dura jusqu'à ce que le réveil des études historiques et la diffusion des littératures étrangères eussent abouti à la grande rénovation poétique de 1830. C'est alors qu'on se moqua telle-

ment des Grecs francisés de Racine, qu'on fit tant de bruit de la couleur locale et qu'on se vanta de ne plus commettre d'anachronismes. On se trompait singulièrement. L'art inaugurait un nouvel anachronisme, voilà tout, en revendiquant son droit d'être l'expression de la société actuelle et non d'une société morte depuis un siècle. Il s'affranchissait avec toute raison d'un type artificiel et suranné, mais il ne faisait pas autre chose, et l'on pourrait définir la révolution romantique par ce mot assez juste : la liberté rendue aux anachronismes naturels de l'art. Sous la variété éblouissante de leurs costumes si minutieusement historiques, les personnages du drame nouveau redevinrent et restèrent des Français de leur temps. Hernani et Ruy-Blas ne sont pas des Espagnols, ce sont des jeunes gens de 1830 à l'imagination exaltée par la lecture de Chateaubriand et de Byron. Je n'ai garde d'en faire un reproche au poëte, et j'estime, au contraire, qu'il n'y a de vraie poésie qu'à la condition de commettre des anachronismes de ce genre. Le principe vital du drame, c'est l'âme contemporaine; l'histoire n'en est que le cadre et la forme extérieure. La couleur locale n'a donc qu'une importance très-secondaire; ce n'est pas tant l'affaire du poëte que de quelque archéologue de ses amis, du costumier et du machiniste. Mais alors il faut prier messieurs les romantiques de ne plus se moquer des anachronismes de Racine, et les railleries de M. Francis Douce reprochant à Shakespeare d'avoir transformé ses Grecs et ses Romains en hommes du XVIe siècle et en Anglais, doivent être nettement déclarées ineptes. M. Taine a dit avec beaucoup de force :

« On a blâmé Racine d'avoir peint sous des noms anciens des courtisans de Louis XIV; c'est là justement son mérite; tout théâtre représente les mœurs contemporaines. Les héros mythologiques d'Euripide sont avocats et philosophes comme les jeunes Athéniens de son temps : quand Shakespeare a voulu peindre César, Brutus, Ajax et Thersite, il en a fait des hommes du XVIe siècle. Tous les jeunes gens de V. Hugo sont des plébéiens révoltés et sombres, fils de René et de Childe-Harold. Au fond, un artiste ne copie que ce qu'il voit et ne peut copier autre chose; le lointain et la perspective historique ne lui servent que pour ajouter la poésie à la vérité. »

Cette double nécessité contraire : d'une part, prendre le sujet de l'œuvre poétique au loin ou dans le passé; d'autre part, représenter l'esprit contemporain et national, constitue l'anachronisme profond et naturel de l'art. C'est une folie de vouloir l'anéantir; mais il y a deux moyens d'en atténuer l'effet et de lui enlever ce qu'il pourrait avoir de trop choquant : l'un est à la portée de tous les hommes de talent, l'autre est le secret du génie.

Le premier moyen consiste à prendre le sujet qu'on veut mettre en œuvre dans l'antiquité nationale de préférence à toute autre antiquité. Alors l'anachronisme nécessaire du temps ne se trouve pas compliqué de l'anachronisme du lieu, et celui du temps même est fort adouci et mitigé dans les pays où se conserve une tradition de l'esprit national. Telles furent en Grèce les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, en Espagne les romances du Cid, en Angleterre les pièces historiques de Shakespeare. On ne peut rien citer d'analogue en France, rien du moins d'aussi considérable dans le même genre; mais je ne crois pas qu'on doive beaucoup le regretter. Chez nous, les révolutions de l'esprit public ont été trop profondes et le fil de la tradition nationale trop souvent interrompu pour que nos grands poëtes eussent pu aisément unir l'esprit ancien à l'esprit nouveau, en mettant sur la scène les héros de notre histoire. Les personnes que le langage et les manières de la cour de Louis XIV choquent dans Achille et Agamemnon ne seraient-elles pas au moins aussi choquées de ce même anachronisme chez des contemporains de Charlemagne, de Philippe-Auguste ou de saint Louis?

L'art n'est point condamné à traiter exclusivement des sujets nationaux. Il faut laisser au poëte toute liberté à cet égard; l'espace et la durée lui appartiennent. Un moyen lui reste toujours de fondre les anachronismes dans une conciliation supérieure; mais ce moyen est le secret et le miracle du génie. Il consiste à peindre, dans des personnages empruntés à un moment de l'histoire et à un fragment du genre humain, l'*éternelle humanité*. Par là, ils deviennent intéressants, non-seulement pour le temps et pour le lieu où ils ont fait leur apparition, mais pour tous les lieux et pour tous les temps. Ben Jonson intéresse

quelques érudits de son époque et de la nôtre; Shakespeare intéresse tous les Anglais de son siècle et tous les hommes de tous les siècles.

Je ne saurais être complétement de l'avis de M. Taine, écrivant, dans une page très-spirituelle par laquelle il termine et conclut son étude sur Racine :

« Si j'avais le plaisir d'être duc et l'honneur d'être millionnaire, j'essayerais de rassembler quelques personnes très-nobles et de grandes façons; je secouerais toutes les branches de mon arbre généalogique pour en faire tomber quelque vieille parente dogmatique qui aurait conservé, dans la solitude de la province, la dignité et la politesse de l'ancienne cour, et je la prierais de m'honorer de ses conseils. J'ornerais quelque haut salon de panneaux sculptés et de longues glaces un peu verdâtres, et j'engagerais mes hôtes à se donner le plaisir de représenter les mœurs de leurs aïeux. Je me garderais de leur serrer les mollets dans des maillots et de faire saillir leurs coudes pointus pour imiter la nudité antique; je laisserais là les malheureux travestissements grecs que Lekain, puis Talma, ont imposés à notre théâtre; je leur proposerais de s'habiller comme les courtisans de Louis XIV, d'augmenter seulement la magnificence de leurs broderies et de leurs dorures, tout au plus d'accepter de temps en temps un casque à demi antique, et de le dissimuler par un gros bouquet de plumes chevaleresques. Je demanderais en grâce aux dames de vouloir bien parler comme à leur ordinaire, de garder toutes leurs finesses, leurs coquetteries et leurs sourires, de se croire dans un salon d'une vraie cour. Alors, pour la première fois, je verrais le théâtre de Racine, et je penserais enfin l'avoir compris. »

Je penserais enfin l'avoir compris. Si le théâtre de Racine n'était intelligible qu'à la condition indiquée par M. Taine, le poëte aurait peint, non l'homme en général, mais seulement la société du temps de Louis XIV. Je crois que Racine avait du génie, et que, comme tous les poëtes de génie, il a peint lui aussi l'éternelle humanité. C'est pourquoi nous pouvons aujourd'hui, sans recourir à aucune vieille parente, comprendre et goûter son théâtre.

M. Francis Douce conclut par cette sentence son jugement de

condamnation sur les anachronismes de Shakespeare : « Le théâtre devrait être un vrai et parfait miroir de l'histoire et des mœurs. » Non, ce n'est pas de l'histoire, c'est de la nature que le théâtre est le miroir, comme Hamlet l'enseigne aux comédiens, et ce n'est pas la vie du passé, c'est la vie du présent que ce miroir doit refléter. Gœthe a dit avec beaucoup de sens et d'esprit : « Il n'y a point, à proprement parler, de personnages historiques en poésie; seulement, quand le poëte veut représenter le monde moral qu'il a conçu, il fait à certains individus qu'il rencontre dans l'histoire l'honneur de leur emprunter leurs noms pour les appliquer aux êtres de sa création. » — « L'histoire, » disait Dumas avec une brusquerie pittoresque, « l'histoire est un clou où je pends mon drame. » (1)

(1) En revoyant, pour l'impression du volume, ce chapitre publié d'abord dans la *Revue politique et littéraire*, je m'aperçois que j'ai omis d'indiquer la limite, facile à voir d'ailleurs, où l'apologie des anachronismes dans l'art doit raisonnablement s'arrêter : on peut très-bien admettre la contradiction de personnages antiques et de sentiments modernes; mais ce qu'il est à peine possible de tolérer, c'est le mélange contradictoire de sentiments antiques et modernes dans un même personnage. Des mœurs barbares, par exemple, comme l'usage des sacrifices humains, ne sont guère conciliables avec les manières courtoises et le langage poli des héros de l'*Iphigénie* de Racine; les raffinements délicats de l'intrigue amoureuse d'*Andromaque* s'accordent malaisément avec un état de civilisation où le vainqueur d'Hector pouvait réduire sa royale épouse en esclavage. L'auteur de l'*Iphigénie* allemande, avec son grand sens et son grand art, a su éviter ce genre d'anachronisme : l'exquise beauté du chef-d'œuvre de Gœthe consiste dans une harmonie morale si parfaite qu'on n'y découvre pas, au moins chez l'héroïne, la moindre disparate de cette nature. Il n'y en a pas non plus dans les tragédies romaines de Shakespeare, où la dureté romaine et la rudesse anglaise se rejoignaient.

V

VÉNUS ET ADONIS. — LUCRÈCE.

Le spectacle des débuts de Shakespeare est intéressant, non par aucune œuvre d'éclat, mais au contraire par la régularité tranquille et modeste du développement de son génie. L'antiquité classique et son héritière la plus directe, l'Italie de la Renaissance, étaient, lorsqu'il entra dans la carrière, les grandes écoles de l'art et du goût : c'est par l'imitation de l'Italie et de l'antiquité que le poëte commença.

Loin de se replier sur lui-même et de prendre isolément son essor, il chercha des appuis chez les puissances du siècle, tant à la cour que parmi les illustrations de la littérature contemporaine. La troupe dans laquelle il s'enrôla comme acteur, en arrivant à Londres, était la plus importante par le haut patronage dont elle était honorée. C'étaient les comédiens du Lord Chambellan, comte de Leicester, qui, dès l'année 1589, prirent le titre de comédiens de la reine, et dont le chef, le fameux Burbadge, le meilleur acteur de ce temps, fonda les théâtres de Blackfriars et du Globe. Elisabeth distinguait, entre tous les comédiens d'alors, ceux de la compagnie de Blackfriars; Jacques Ier continua d'accorder la même protection aux camarades de Shakespeare; une tradition rapporte qu'il écrivit de sa propre main au poëte pour le remercier d'avoir introduit dans *Macbeth* une allusion flatteuse à sa personne. N'insistons pas sur cette tradition, qui paraît apocryphe (1); mais le fait général dont elle n'est que l'expres-

(1) Collier (I, 370) et Hallam (III, 320) révoquent en doute cette tradition rapportée par Malone.

sion légendaire demeure vrai : Shakespeare, comme comédien et comme poëte, était naturellement entré en relations avec la société élégante et lettrée qui aimait le théâtre et qui favorisait la troupe dont il faisait partie. Or, nous savons quels étaient les goûts de cette société : passionnée pour l'antiquité classique et pour la Renaissance italienne, « elle ne jurait que par les anciens ou par leurs imitateurs » (1). Les principaux amis de Shakespeare dans l'aristocratie étaient le comte d'Essex et surtout le comte de Southampton, auquel il dédia le poëme de *Vénus et Adonis* et celui de *Lucrèce*.

Shakespeare suit la mode, fait comme les autres, imite — et ce n'est pas seulement Virgile ou Pétrarque qu'il imite, ce sont les poëtes contemporains et nationaux, selon l'usage de tous les débutants. On a trouvé dans ses sonnets des emprunts évidents qu'il n'a pas rougi de faire à Daniel, le classique auteur d'une *Cléopâtre*, celui-là même qui blâmait les « sottes fictions » et les « énormes folies » du drame romantique.

Quelques critiques pensent que Shakespeare a voyagé en Italie (2). Un fait certain, c'est que plusieurs de ses camarades de théâtre sont allés visiter cette terre, « empire du soleil, maîtresse du monde, berceau des lettres » (3), et que les souvenirs enthousiastes qu'ils ont gardés de leur voyage n'ont pas été sans influence sur l'imagination du jeune poëte. Le plus brillant représentant de la Renaissance anglaise, Edmond Spenser, célèbre le génie naissant de Shakespeare, et un autre de ses contemporains s'écrie que « l'âme d'Ovide revit en lui ».

Les réminiscences classiques de toute sorte sont trop nombreuses, nous l'avons vu, d'un bout à l'autre du théâtre de Shakespeare, pour qu'on puisse espérer jamais conduire à fin le travail de patience plus que d'intelligence qui consiste à les relever; elles surabondent surtout dans les œuvres de sa jeunesse. *Henry VI*, *Titus Andronicus*, les premiers actes de *Périclès*, *Peines d'amour perdues*, *la Méchante Femme mise à la*

(1) Mézières, *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*, p. 48.

(2) Voir sur cette question, dans les *Essais* du professeur Karl Elze, une dissertation faite avec beaucoup de science et de mesure. L'auteur conclut que Shakespeare a voyagé en Italie; il ne croit pas à d'autres voyages qu'on lui a aussi attribués, en Écosse et ailleurs.

(3) Improvisation de Corinne au Capitole.

raison, la comédie des *Méprises*, deux ou trois autres pièces encore, sont ornées avec profusion et quelquefois jusqu'à l'excès de souvenirs et de citations de l'antiquité. Ce luxe encombrant d'érudition latine trahit le jeune auteur pressé d'ouvrir à la fois tous les tiroirs de son esprit et avide de plaire au goût régnant du jour. — C'est pourquoi il se fait italien aussi. Il emprunte à une comédie de l'Arioste, *I suppositi*, traduite en anglais par le poëte Gascoigne en 1566, une partie du sujet de *Taming of the Shrew* : toute l'intrigue amoureuse de cette pièce est développée à la façon italienne; le vieux Gremio, ridicule par la cour qu'il fait à la jeune Bianca, est un véritable *Pantalon*. Tel est encore, dans la comédie des *Méprises*, le personnage de Pinch, espèce de Pierrot cumulant les fonctions de maître d'école, de médecin et d'exorciseur : « un drôle maigre, comme le décrit le poëte, à la mine de meurt-de-faim, un vrai modèle d'anatomie, un charlatan, un jongleur, dont les habits montrent la corde, un diseur de bonne aventure, un misérable nécessiteux, aux yeux creux et à l'air madré... qui n'a qu'un fantôme de visage. » De même que les fleurs d'érudition classique, les *concetti*, les jeux de mots et tous les traits d'esprit particuliers à la préciosité italienne, plus ou moins répandus d'un bout à l'autre des œuvres de Shakespeare, sont plus nombreux que partout ailleurs dans celles de sa jeunesse. J'en citerai un échantillon, pris dans la comédie des *Méprises;* une femme, à qui l'on parle d'amour, s'écrie :

« Quoi donc! êtes-vous fou, que vous déraisonnez ainsi?

— Non pas fou, mais affolé...

— C'est une erreur qui vient de vos yeux.

— Pour m'être trouvé trop près de vous, beau soleil, et avoir trop regardé vos rayons.

— Fixez vos regards où vous le devez, cela éclaircira votre vue.

— Autant fermer les yeux, mon doux amour, que regarder la nuit... Tu es la vision radieuse de ma vision, le cœur le plus profond de mon cœur profond, mon aliment, ma fortune, le but de mon doux espoir, mon seul paradis sur terre et mon ambition au paradis! »

Le langage de Mercutio, dans *Roméo et Juliette*, tragédie de la ieunesse de Shakespeare, est un continuel feu d'artifice. La

comédie de *Peines d'amour perdues* roule tout entière sur l'affectation du bel esprit; si c'est, comme on l'a prétendu, une satire de la préciosité que le poëte a voulu faire, avouons que c'est une satire bien douce, et où il se montre singulièrement complice de la manie dont il se moque : il en jouit, il s'y complaît, il s'en donne à cœur joie; *indulget genio suo*. Jamais Shakespeare ne s'est complétement débarrassé de l'esprit italien; les jeux de mots scintillent plus fréquemment qu'on ne voudrait jusque durant cette période de pleine maturité de son génie, qui commence à *Jules César* et qui finit à *Cymbeline* ou à la *Tempête;* mais c'est surtout dans ses comédies, première manifestation de son talent dramatique, que leur éclat factice éblouit. Les jeunes gens de son théâtre parlent une langue à part, dont la description doit être brillante pour être digne du sujet; c'est pourquoi je prends ici la plume de M. Taine :

« Ils sont en verve, écrit l'historien de la littérature anglaise, leur tête est pleine et comblée, et ils s'amusent, comme font aujourd'hui des artistes nerveux et ardents à leur aise dans un atelier. Ils ne parlent point pour se convaincre ou se comprendre, mais pour contenter leur imagination tendue, pour épancher leur sève regorgeante. Ils jouent avec les mots, ils les tordent, ils les déforment, ils jouissent des subites perspectives, des contrastes heurtés qu'ils font jaillir coup sur coup l'un sur l'autre et à l'infini. Ils jettent fleur sur fleur, clinquant sur clinquant; tout ce qui brille leur agrée; ils dorent et brodent et empanachent leur langage, comme leurs habits. »

Les premières œuvres de Shakespeare ne sont pas encore des comédies; ce sont deux poëmes descriptifs : *Vénus et Adonis*, *Lucrèce*. Grec et latin par le titre et par la donnée, ces deux poëmes sont antiques aussi par quelques détails, quelques passages imités de Virgile ou d'Ovide; mais ils sont italiens par l'esprit. Les défauts qui les gâtent sont ceux mêmes qu'on reproche à la littérature italienne, à ce moment de son histoire où la matière commençant à lui manquer, elle était tombée dans les raffinements excessifs de la forme. L'esprit italien, l'esprit de Pétrarque et des pétrarquisants, pénètre de même les sonnets de Shakespeare. Ses poëmes et ses sonnets, comme l'a fort bien remarqué Gervinus, placent le poëte « au nombre de ces clients

des nobles, de ces doctes disciples d'une école étrangère, de ces poëtes épiques et lyriques, à la tête desquels est Edmond Spenser. Si nous ne possédions de Shakespeare que ses ouvrages non dramatiques, nous le rangerions parmi les Drayton, les Spenser et les Daniel, et aucun doute ne se serait jamais élevé sur la noblesse et la dignité de son éducation classique. »

Le poëme de *Vénus et Adonis* parut en 1593; celui de *Lucrèce*, en 1594; mais la date de leur composition est antérieure de plusieurs années à celle de leur publication. Le jeune comte de Southampton, auquel ils étaient dédiés, n'avait alors que dix-neuf ans. L'exubérance de la jeunesse caractérise l'un et l'autre poëme, sous forme de flots de passion et de poésie dans le premier, sous forme de rhétorique et de prolixité dans le second. — Voici, en deux mots, le sujet de *Vénus et Adonis* :

La déesse de la beauté sollicite sans succès par les prières, les larmes et tous les artifices de l'amour les désirs paresseux du jeune Adonis, qui ne répond à ses ardentes supplications que par la froideur et le dédain. Adonis n'a qu'une passion, la chasse. Il est tué par un sanglier. Vénus se lamente sur sa mort.

Voici maintenant l'argument de *Lucrèce*, tel que l'auteur lui-même l'a rédigé :

« Lucius Tarquin, surnommé le Superbe à cause de son excessif orgueil, après avoir fait assassiner cruellement son beau-père Servius Tullius, et, contrairement aux lois et coutumes romaines, s'être emparé du trône, sans demander ni attendre les suffrages du peuple, vint mettre le siége devant Ardée, accompagné de ses fils et d'autres nobles romains. Durant ce siége, les principaux chefs de l'armée, étant réunis un soir dans la tente de Sextus Tarquin, fils du roi, et causant après souper, exaltèrent tous les vertus de leurs femmes; entre autres, Collatin vanta l'incomparable chasteté de son épouse Lucrèce. Dans cette humeur joyeuse ils coururent tous à Rome, prétendant, par cette arrivée secrète et soudaine, établir la preuve de ce qu'ils venaient d'affirmer; seul, Collatin trouva sa femme (quoiqu'il fût tard dans la nuit) en train de filer au milieu de ses servantes; toutes les autres dames furent surprises occupées de danses, de fêtes et d'autres divertissements. Sur quoi les nobles romains décernèrent à Collatin la victoire et à sa femme tout l'honneur. Alors

Sextus Tarquin, enflammé par la beauté de Lucrèce, mais étouffant sa passion pour le moment, retourna au camp avec les autres. Bientôt après il repartit secrètement, et fut (conformément à son rang) royalement reçu et logé par Lucrèce à Collatium. La même nuit il se glisse traîtreusement dans sa chambre, la viole et s'enfuit de grand matin. Lucrèce, dans ce lamentable état, dépêche vite deux messagers, l'un à Rome vers son père, l'autre au camp vers Collatin. Le père et Collatin arrivent, l'un accompagné de Junius Brutus, l'autre de Publius Valerius, et, trouvant Lucrèce vêtue de deuil, lui demandent la cause de sa douleur. Elle, tout d'abord, leur fait jurer de la venger, dénonce le coupable et tous les détails de son forfait, et immédiatement se poignarde. Sur ce, d'une voix unanime, tous font vœu d'exterminer tout entière la famille abhorrée des Tarquins; ils emportent le cadavre à Rome; Brutus fait connaître au peuple le criminel et les détails de son crime infâme, terminant par d'amères invectives contre la tyrannie du roi. Le peuple en fut tellement ému que l'exil de tous les Tarquins fut décrété par acclamation générale, et le gouvernement transféré des rois aux consuls. »

On le voit, la symétrie est parfaite : dans *Vénus et Adonis*, l'ardeur sensuelle d'une femme et la froideur d'un jeune homme; dans *Lucrèce*, l'ardeur sensuelle d'un homme et la chasteté d'une femme. Mais la différence de mérite entre les deux œuvres est considérable. On a prétendu que Shakespeare composa *Lucrèce* pour expier le péché qu'il avait commis en écrivant *Vénus et Adonis*. S'il fallait admettre ce repentir très-peu vraisemblable, on aurait une explication psychologique de la médiocrité du second poëme : l'inspiration n'était plus là; à sa place il n'y avait plus que la bonne volonté de faire une œuvre pie, ce qui n'est pas du tout la même chose. C'est à peu près ainsi que Lamartine, après avoir écrit les vers sublimes du *Désespoir*, s'avisant que son ode n'était pas bien pensante, se mit à composer à froid les stances belles encore, mais relativement faibles, où il suppose une réponse de *La Providence à l'homme*.

Il y a d'ailleurs sur le poëme de *Vénus et Adonis* deux avis diamétralement opposés. — D'après l'un, qui est celui que je partage, c'est une œuvre pleine de passion. « Chaque trait de ce poëme, écrit Gervinus, indique qu'il a été écrit dans la pre-

mière effervescence de la jeunesse. » Le critique allemand, sans méconnaître dans l'ouvrage de Shakespeare l'abus de la rhétorique italienne, ajoute qu'il se distingue de ce trop grand nombre d'élucubrations vides qu'a produites la littérature poétique de la Renaissance, par la profondeur et la sincérité du sentiment. « En traitant ce sujet, dit-il encore, Shakespeare m'apparaît comme un Crésus en poésie, en pensées, en images, comme un maître et un vainqueur en matière d'amour, comme un géant en passion et en puissance sensuelle. » M. Taine sur ce point ne pense pas autrement que Gervinus; *Vénus et Adonis* a inspiré au critique français une page chaude et luxuriante comme le sujet lui-même.

Mais telle n'est point l'opinion de trois critiques anglais d'une grande valeur, Hazlitt, Coleridge, et l'auteur fort distingué d'un livre tout récent sur Shakespeare, M. Edward Dowden (1). — Hazlitt dit : « Les deux poëmes me font l'effet de deux glacières; ils sont aussi durs, aussi brillants et aussi froids. » « Dans *Vénus et Adonis*, dit Coleridge, Shakespeare semble décrire les passions de quelque autre planète; il se montre absolument indépendant des sentiments dont il fait la peinture et l'analyse. » Et enfin M. Dowden : « En proposant à son imagination le sujet de *Vénus et Adonis*, Shakespeare reste parfaitement froid et maître de lui; il est lui-même sans passion, uniquement attentif à mettre sur la toile les traits et les couleurs convenables. »

C'est affaire d'impression individuelle. Le sentiment de lecteurs anglais sur la matière, et d'Anglais hommes d'esprit, est assurément quelque chose de considérable; cependant j'ose croire que la froideur de *Lucrèce* a rayonné d'une manière fâcheuse sur *Vénus et Adonis* : *Lucrèce* est en effet un poëme à la glace. Peut-être aussi s'est-on un peu trop hâté de reconnaître dans la poésie descriptive de Shakespeare la qualité essentielle de son talent dramatique, je veux dire cette force et ce calme, cette hauteur d'ironie grâce à laquelle il reste indépendant lui-même de toutes les passions qu'il fait agir et discourir : il y a au contraire remarquablement peu de talent dramatique dans ses deux premiers poëmes, et s'ils sont extraordinaires par quelque chose, c'est

(1) *Shakespeare. A critical study of his mind and art*, 1875.

par l'absence de presque toute indication sur la direction que devait prendre son génie. S'ils n'étaient pas bien authentiquement son œuvre, l'idée ne serait venue à personne de les lui attribuer.

La poésie coule à pleins bords dans *Vénus et Adonis*, poésie érotique, lyrique, élégiaque et descriptive surtout, non point poésie dramatique. Dans un passage imité d'Ovide (1), Vénus, alarmée du péril que fait courir à son Adonis sa passion pour la chasse au sanglier, l'exhorte à chasser plutôt les bêtes inoffensives, telles que le lièvre, le renard ou le chevreuil, et elle fait de la chasse au lièvre une description assez hors de propos, dramatiquement parlant, mais de la plus exquise poésie :

« Dès que tu auras débusqué le lièvre myope, remarque comme le pauvre animal, pour échapper à sa détresse, devance le vent, avec quel soin il multiplie les détours et les zigzags; les nombreuses brèches par lesquelles il s'esquive forment comme un labyrinthe pour étourdir ses ennemis.

» Parfois il court au milieu d'un troupeau de brebis pour mettre en défaut le flair des habiles limiers; parfois il se jette dans le terrier des lapins, pour arrêter au milieu de leurs aboiements ses bruyants persécuteurs; et parfois il se joint à un troupeau de daims. Le danger lui suggère des expédients; la crainte le rend ingénieux.

» Car alors, son odeur étant mêlée à d'autres, les ardents limiers qui hument la piste sont déconcertés, ils cessent leurs clameurs jusqu'à ce qu'ils aient découvert à grand'peine leur piteuse erreur. Alors ils éclatent en aboiements; Écho réplique, comme s'il y avait dans les airs une autre chasse.

» Cependant le pauvre lièvre, sur une colline au loin, se pose sur ses pattes de derrière, dressant l'oreille pour écouter si ses ennemis le poursuivent encore; tout à coup il entend leurs cris bruyants; et désormais sa douleur peut bien se comparer à celle d'un agonisant qui entend le glas funèbre.

» Alors tu verras le misérable inondé de rosée aller et venir en serpentant sur la route; chaque broussaille envieuse égratigne ses pattes lassées; toute ombre le fait tressaillir, tout bruit s'arrêter... »

(1) *Métamorphoses*, livre X, vers 587 et suiv.

Des passages de cette nature, imprégnés des senteurs fraîches de la campagne, s'accordent bien avec la supposition que le poëme de *Vénus et Adonis* a dû être écrit par Shakespeare lorsqu'il était encore à Stratford-sur-Avon. Dans sa dédicace au comte de Southampton, le jeune poëte le présente comme « le premier-né de son invention ». Aussi heureusement que le lièvre chassé, il décrit ailleurs l'étalon : cette description est d'une exactitude technique; M. Dowden nous fait remarquer à ce propos avec quelle attention Shakespeare observait le monde extérieur. Ses études de paysages et d'animaux sont comme des essais de moindre importance par lesquels son pinceau préludait à sa grande étude de l'homme. L'œil fixé sur la réalité, il avançait modestement et pas à pas, découvrant chaque jour quelque aspect nouveau de la nature, jusqu'à ce qu'il la connût tout entière. C'est par ce progrès lent et sûr qu'il est devenu un maître, bien différent en cela des poëtes idéalistes, qui, voulant étonner d'abord par un coup de surprise et d'audace, construisent *à priori* le monde au lieu de l'étudier et ne le connaissent jamais que superficiellement.

On a peu intelligemment reproché à Shakespeare d'avoir ignoré les richesses mythologiques de son sujet, d'avoir dépouillé Vénus du prestige de la divinité, et d'avoir fait d'elle une belle courtisane amoureuse : c'est précisément par là que sa peinture est vivante. Écartant le froid verbiage mythologique de la Renaissance, il en a gardé l'esprit païen, matériel et voluptueux, et il a fait cette admirable peinture de femme, dont on a pu dire qu'il n'y a point de tableau du Titien dont le coloris soit plus éclatant et plus délicieux.

A côté de passages d'une solide beauté, il y a d'ailleurs dans *Vénus et Adonis* de fausses grâces que le goût précieux et maniéré des admirateurs de l'*Euphuès* pouvait seul trouver belles. Après la mort d'Adonis, Vénus fait son oraison funèbre; elle dit :

« Quand Adonis vivait, le soleil et le grand air rôdaient comme deux voleurs pour lui dérober sa beauté.

» Aussi se couvrait-il d'une coiffe; mais le soleil éclatant s'infiltrait sous les bords, le vent la lui enlevait, et, dès qu'elle était tombée, jouait avec les boucles de ses cheveux ; alors Adonis

pleurait; et aussitôt, par pitié pour ses tendres années, le vent et le soleil se disputaient à qui sécherait ses larmes.

» Pour voir son visage le lion se glissait derrière quelque haie, de peur de l'effrayer; pour être charmé par son chant, le tigre s'apprivoisait et écoutait doucement. S'il parlait, le loup lâchait sa proie et s'abstenait ce jour-là d'alarmer l'innocent agneau...

» Mais ce sanglier hideux, sinistre, au museau hérissé, dont l'œil baissé cherche toujours une tombe, n'a jamais vu la livrée de beauté que portait Adonis; témoin le traitement qu'il lui a fait subir; ou, s'il a vu son visage, alors, j'en suis sûre, c'est en pensant le caresser qu'il l'a tué.

» Oui, oui, c'est ainsi qu'Adonis a été tué; il courait avec la pointe de sa lance sur le sanglier, qui, sans vouloir le frapper de sa dent, pensait le calmer par une caresse. Et c'est en se frottant contre son flanc délicat que l'animal épris lui a involontairement enfoncé son boutoir dans l'aine. »

Ce sanglier trop caressant qui tue Adonis avec un baiser n'a pas été *vu* à la chasse, comme le lièvre de tout à l'heure; c'est ainsi que le talent encore jeune et inexpérimenté du poëte mêle les fadeurs du bel esprit aux beautés franches des tableaux de la nature. En maint endroit de son poëme, notamment dans la description du sanglier, l'auteur a imité Ovide, mais toujours en amplifiant par de longues paraphrases les données des *Métamorphoses*. Les personnes qui croient l'honneur de Shakespeare intéressé à ce qu'il ait été aussi bon humaniste que grand poëte, apprendront avec peine qu'il a eu sous les yeux non l'original latin, mais la traduction versifiée de Golding, comme cela résulte de la comparaison des textes. — Ajoutons que le principal charme du poëme est dans la dextérité de la main-d'œuvre et dans la musique des sons, et que ce charme est intraduisible.

Comme *Vénus et Adonis*, le poëme de *Lucrèce* a ses sources dans l'antiquité. Ovide a conté cette histoire dans ses *Fastes;* elle se trouve aussi dans Denis d'Halicarnasse, dans Tite-Live, dans Dion Cassius et dans Diodore de Sicile. Les *Fastes* d'Ovide furent traduits en vers anglais avant l'année 1570. Sans remonter aux classiques, Shakespeare peut avoir connu le sujet par la tradition; durant tout le moyen âge, Lucrèce fut souvent proposée comme un illustre exemple de fidélité conjugale, et ce qui semblerait

indiquer que le poëte a puisé aux sources gothiques, c'est que ses Romains sont des chevaliers. La femme de Collatin, avant de se donner la mort, dit aux amis de son mari : « Donnez-moi votre parole d'honneur que vous tirerez au plus vite vengeance de cet affront; car c'est une action méritoire, légitime, de poursuivre l'injustice d'un bras vengeur. Les chevaliers sont tenus par leur serment de faire droit aux dames outragées. » Et le poëte poursuit en ces termes : « A cette requête, chacun des seigneurs présents s'empresse avec une noble ardeur de promettre le secours que la chevalerie les oblige de prêter. » La légende de Lucrèce est dans Chaucer. La littérature anglaise du XVIe siècle avait produit, quelques années avant l'ouvrage de Shakespeare, plusieurs poëmes sur le même sujet; on connaît une ballade intitulée : *La touchante complainte de Lucrèce*, une autre sous ce titre : *La mort de Lucrèce*.

Le poëme se compose de deux cent soixante-cinq stances de sept vers chacune; Shakespeare dépense, par conséquent, dix-huit cent cinquante-cinq vers à raconter une histoire pour laquelle cent quarante vers avaient suffi à Ovide, qui ne passe point pour un écrivain concis. La longueur n'est pas le seul défaut de *Lucrèce;* l'ouvrage est gâté, en outre, par l'abus de ce style à la mode d'Italie, que Shakespeare lui-même devait qualifier plus tard de « phrases de taffetas, compliments soyeux, hyperboles à triple étage, recherche, affectation et figures pédantesques ». Je citerai un exemple de ces grâces mignardes; le poëte décrit Lucrèce endormie : « sa main de lis, dit-il, est sous sa joue de rose, frustrant d'une légitime caresse l'oreiller qui, irrité, semble se diviser en deux et se soulever de chaque côté pour réclamer le baiser qui lui est dû. » Voilà un oreiller jaloux qui semble plus rageur de son tempérament que le sanglier amoureux. Mais ce qu'il y a de particulièrement remarquable dans *Lucrèce*, c'est que l'auteur de ce long délayage descriptif prend partout le contre-pied du mouvement et des allures du drame. Il est impossible de moins annoncer d'avance *Macbeth* et *Othello*. On n'a pu découvrir qu'un passage où se révèle quelque chose de la grande psychologie dramatique du théâtre de Shakespeare. Lucrèce, accablée sous le poids de sa honte, après une nuit de désespoir, appelle au jour naissant un

jeune esclave pour le charger d'aller au camp porter à son mari la lettre qui doit le rappeler. Timide et simple, ce jeune homme rougit en paraissant devant sa maîtresse : mais Lucrèce, remplie du sentiment de son déshonneur, ne peut voir rougir sans s'imaginer qu'on rougit d'elle et pour elle; elle se croit devinée et demeure interdite et tremblante devant l'esclave que trouble sa présence (1).

La rhétorique, ou l'art de dire peu en parlant beaucoup, occupe une grande place dans le poëme de *Lucrèce;* la prolixité, qui sait étendre indéfiniment une narration, et les remplissages, qui servent à en masquer les vides, étaient nécessaires pour faire tenir dans un cadre aussi large une matière aussi exiguë. A chaque instant, le récit est interrompu par des réflexions. Tarquin, avant le crime, adresse en cinquante-six vers « de justes reproches à sa pensée coupable ». Lucrèce, après le crime, exhale en deux cent soixante-et-treize vers ses plaintes contre Tarquin, contre la nuit, contre le temps et contre l'occasion. Elle se rappelle que quelque part dans son appartement « est pendu un excellent tableau, représentant la Troie de Priam, devant laquelle est développée l'armée grecque, prête à détruire la cité pour venger le rapt d'Hélène ». De là, pour le poëte, une occasion de décrire le tableau, de rappeler, d'après Virgile, la perfidie du parjure Sinon, et de comparer les malheurs qui menacent la famille des Tarquins, par suite du viol de Lucrèce, aux malheurs qui fondirent sur la famille de Priam, par suite de l'enlèvement d'Hélène.

Deux passages du poëme fourniraient une piquante épigraphe à une critique du poëme. Au milieu de son monologue interminable, Lucrèce s'écrie : « Loin de moi, vaines paroles, interprètes des cerveaux vides! sons inutiles, faibles arbitres! allez chercher une occupation dans les écoles où la dispute est un art; intervenez dans les plaidoiries prolixes des insipides plaideurs. » Elle n'en continue pas moins à bavarder, et elle ajoute ingénument : « Cette impuissante fumée de paroles ne me fait aucun bien. » — Plus loin elle écrit à Collatin pour lui annoncer son malheur, et le poëte nous la montre faisant elle-même la

(1) Guizot.

critique littéraire de sa lettre : « Cette phrase est trop recherchée, cette autre est de mauvais goût; comme une foule à une porte mes idées se pressent : c'est à qui passera la première. »

Tels furent les débuts de Shakespeare. Ce ne sont pas ceux d'un révolutionnaire, d'un chef d'école; il commença presque timidement. Les sujets antiques, la façon italienne étaient le goût du jour : il prit des sujets antiques et les façonna à l'italienne. Gervinus remarque que la recherche du nouveau ne tente guère les jeunes écrivains qui ont un grand avenir; ils suivent tout bonnement la voie la plus naturelle, qui est de se mettre à l'école d'un maître contemporain et de faire sous lui leur apprentissage. La prétention de rompre avec la mode par un coup d'essai bien original est plutôt le fait des jeunes esprits plus infatués d'eux-mêmes que féconds, qui, n'ayant qu'une idée, tiennent à l'exprimer à leur manière; l'idée une fois rendue, ils ne feront que la retourner complaisamment toute leur vie. Shakespeare s'est développé régulièrement et sans secousse, par la pratique, l'expérience, la réflexion. Aucune de ses œuvres n'est marquée au coin de l'esprit de système, de paradoxe et de défi. Le mouvement par lequel il s'est dégagé du faux art classique de la Renaissance pour donner à sa poésie un caractère de plus en plus large et indépendant, n'est pas la brusque révolte d'un émancipé qui brise un joug, c'est une simple suite d'étapes dans son progrès. Parti de l'imitation des anciens, il devient peu à peu leur égal à mesure qu'il cesse de les imiter. La sûreté avec laquelle il a suivi les inspirations de son génie révèle une force d'autant plus étonnante, que l'admiration de ses contemporains paraît s'être attachée surtout au genre de poésie qu'il a cru devoir abandonner par la suite. Aucun de ses ouvrages n'a eu plus de succès, n'a été plus loué de son temps que ses deux poëmes descriptifs. On en fit six éditions en treize ans. Meres disait en 1598 : « De même que l'âme d'Euphorbe passait pour revivre en Pythagore, ainsi la douce âme spirituelle d'Ovide revit dans Shakespeare à la langue de miel, preuves en soient ses poëmes de *Vénus et Adonis*, de *Lucrèce*, et ses sonnets sucrés. » Et à la date de la publication de *Henry VIII*, l'une des dernières œuvres de Shakespeare, c'est-à-dire en 1613, un auteur d'alors, Thomas Nash, écrivait cette incroyable page de critique : « L'auteur de

cet ouvrage est un certain William Shakespeare, qui ne manque d'aucune sorte de talent. Néanmoins les connaisseurs donnent à ses poëmes la préférence sur ses pièces de théâtre... On l'estimerait davantage si, pour gagner sa vie, il n'avait pas écrit des drames qui ont plus compromis que servi sa réputation. Dans ses autres poésies, *Vénus et Adonis*, *Tarquin et Lucrèce*, et dans ses sonnets, domine l'esprit de Pétrarque, et si Shakespeare avait eu la sagesse de s'en tenir au style italien, il serait devenu un de nos plus grands poëtes, supérieur même à *Daniel*, *le premier poëte de ce siècle.* »

VI

LA COMÉDIE DES MÉPRISES

La comédie des *Méprises* est imitée des *Ménechmes* de Plaute. L'action se passant tout entière à Éphèse dans l'espace d'un jour, les unités de temps et de lieu sont observées. C'est un ouvrage de la jeunesse de Shakespeare, comme cela résulte d'un concours de preuves externes et internes.

D'abord, les *Méprises* sont antérieures à 1598, puisqu'un contemporain les mentionne à cette date. — Beaucoup de vers de cette comédie sont rimés : la rime est un caractère commun à toutes les premières productions de notre poëte ; mais il y a plus : de nombreux vers (si l'on peut appeler cela des vers) n'ont que la rime, ils sont sans mesure, ils ressemblent à ceux de M. Tibaudier dans *la Comtesse d'Escarbagnas :*

> Vous devriez, vous contentant d'être comtesse,
> Vous dépouiller en ma faveur d'une peau de tigresse (1).

Les Anglais appellent cela *doggrel verse*. Le *doggrel* est très-fréquent dans la littérature comique d'avant Shakespeare, et Shakespeare l'a employé dans quelques-unes de ses premières comédies, telles que *Peines d'amour perdues* et *la Méchante Femme mise à la raison ;* il disparut de son théâtre de bonne heure. — Une date plus précise de la composition probable de la pièce nous est fournie enfin par un calembour qui se rencontre à

(1) Par exemple :

> We came into the world like brother and brother,
> And now let's go hand in hand, not one before another.

la scène 2 de l'acte III. L'esclave Dromio fait la description plantureuse d'une grosse fille de cuisine, pas plus longue, dit-il, de la tête aux pieds, qu'elle n'est large d'une hanche à l'autre, et sphérique comme un globe. Il se fait fort de découvrir sur son corps tous les pays du monde. Son maître lui demande où est la France. Dromio répond : « Sur son front, armé et fuyant, et faisant la guerre à ses cheveux. » Le mot anglais qui veut dire *cheveux* signifie aussi, par le changement d'une lettre, *héritier* (1), et le calembour est celui-ci : « faisant la guerre contre son héritier », c'est-à-dire contre son roi, l'héritier de la couronne. C'est une allusion aux guerres civiles de la France, à la lutte des ligueurs contre l'héritier légitime du trône, Henri IV. La comédie des *Méprises* doit donc avoir été écrite avant l'année 1594, où Paris fit sa soumission.

Cette question de date a son importance; il existait du temps de Skakespeare une traduction anglaise des *Ménechmes* de Plaute, par W. Warner, mais elle ne fut publiée qu'en 1595. Parce que Shakespeare a fait usage de traductions toutes les fois qu'il l'a pu, bien des gens croient qu'il n'était pas capable de s'en passer au besoin : ceux-là supposent qu'il a dû lire la traduction anglaise dans le manuscrit; ils rappellent en outre que, dans la nuit du nouvel an 1576-1577, on joua devant la cour, à Hampton-Court, une comédie aujourd'hui perdue, et dont le titre était : *Histoire d'une méprise.* C'était peut-être une première imitation des *Ménechmes*, et il se peut que Shakespeare y ait pris l'idée de sa pièce; mais ce sont là des conjectures. Les personnes qui pensent (et c'est notre avis) que Shakespeare a fort bien pu lire la comédie de Plaute en latin ne sont pas embarrassées par la date de la publication du travail de Warner.

De quelque manière que Shakespeare ait connu l'œuvre de Plaute, les *Ménechmes* sont la source classique de la comédie des *Méprises.* — Voici l'analyse des *Ménechmes :*

« Un marchand de Syracuse a eu deux enfants jumeaux (2). Ces enfants, parfaitement semblables de taille, de tournure et de visage, ont été séparés dès l'âge de sept ans. L'un, que son père

(1) Hair, heir.
(2) Je reproduis les termes excellents de la très-exacte analyse de M. François-Victor Hugo.

Apprenez le chemin qui mène chez les ombres,
Et nous l'irons tirer de ces rivages sombres,
Si l'on peut repasser le chemin du trépas;
Autrement n'espérez que de perdre vos pas.

MÉNECHME.

Si la mort a suivi son servage et ses peines,
Au moins j'en veux avoir des nouvelles certaines;
Et, ce point obtenu, j'irai chez mes parents
Bâtir un mausolée à ses mânes errants.

Le cuisinier Cylindrus rencontre Ménechme, et « dès lors commence la série des méprises. Érotium, croyant reconnaître son Ménechme, invite le voyageur au festin préparé. Le nouveau venu mange du meilleur appétit le dîner de son frère, et sort de chez Érotium, emportant le manteau volé, sous le fallacieux prétexte d'en faire changer la broderie. Au moment où il quitte la courtisane, il se heurte contre Péniculus, qui l'accable d'invectives, et l'accuse de s'être esquivé dans la foule pour s'en aller seul dîner chez Érotium. En vain Ménechme de Syracuse tâche de se justifier en affirmant qu'il ne connaît même pas Péniculus; le parasite ne voit qu'une offensante ironie dans cette protestation d'innocence et, furieux, court dénoncer à l'épouse de Ménechme d'Épidamne le vol du manteau. »

Ta femme, débordé, saura comme tu vis,
Et je lui vais conter ce que tu lui ravis.

« Celle-ci arrive sur la place que le voyageur n'avait eu que le temps de quitter, y rencontre son mari se rendant chez Érotium, lui reproche le vol commis par lui dans la matinée et lui signifie qu'il ne rentrera pas sous le toit conjugal qu'il ne rapporte le manteau. Tout penaud, Ménechme d'Épidamne se présente chez Érotium et la supplie de lui rendre l'objet volé. Érotium, qui a remis le manteau à l'autre Ménechme, prend cette prière pour une raillerie et ferme sa porte au mauvais plaisant. — Acte cinquième et dernier : Ménechme de Syracuse passe avec le manteau volé devant la maison de son frère. Sa belle-sœur l'aperçoit et lui ouvre la porte en lui faisant honte de sa conduite. Aux récriminations de cette inconnue le voyageur répond par des injures. Elle l'appelle impudent; il l'appelle chienne. Altercation,

menaces. La femme croit son mari fou et appelle son père au secours. »

Le vieillard de Plaute est un père qui sait vivre et qui prêche le calme à sa fille par des arguments marqués au coin du plus solide sens pratique. Quand celle-ci lui dit, en tremblant de colère : « Il aime une courtisane du voisinage ! » le judicieux vieillard répond : « C'est sagement fait à lui. Si mon gendre t'avait fait quelque tort, crois bien que je le lui reprocherais ; mais quoi ! n'as-tu pas tout ce qu'il te faut, des vêtements, des servantes, des vivres ? » ou, comme traduit Rotrou :

Souffre un peu cette ardeur dont son âme est atteinte...
En quoi reconnais-tu ses mauvais traitements ?
Ne t'accorde-t-il pas d'honnêtes vêtements ?
En as-tu, dans ce lieu, vu quelqu'une qui porte
Un habit plus sortable à celles de ta sorte ?
Vis-tu d'une façon qu'il n'autorise pas ?
Et te reproche-t-il tes jeux ou tes repas ?
Te manque-t-il de gens pour soulager ta peine ?
Ne te fournit-il pas du chanvre, de la laine ?
Sur quoi t'a-t-il fâchée ? et qu'as-tu demandé,
Que, s'il a dû le faire, il ne t'ait accordé ?

Naturellement Ménechme de Syracuse ne comprend rien à ce que lui disent la femme et le vieillard. Ceux-ci finissent par le traiter de fou furieux. Avec beaucoup de présence d'esprit Ménechme accepte ce rôle, qui lui paraît un moyen sûr d'échapper à leur importunité. Il fait donc le fou furieux, se démène, crie, tempête, et frappe de terreur le vieillard et sa fille, qui s'enfuient et vont chercher le médecin. — L'homme de l'art arrive ; mais, au lieu du faux mari, qui vient de s'esquiver, il trouve sur la place l'époux véritable. Ménechme d'Épidamne, pressé de questions par le médecin, l'envoie promener :

Que me conte ce fou ? ne veut-il point savoir
Si le pain que je mange est du pain rouge ou noir,
Si j'use de poisson qui soit couvert de plumes ?...

Peu à peu il s'exaspère, et le médecin, très-convaincu alors de sa folie, le fait lier. Quatre portefaix le garrottent. Stupeur du malheureux, qui s'écrie dans Rotrou :

.... Dieux ! dors-je, ou si je veille ?
O ciel ! quelle infortune à la mienne est pareille ?
Dieux, hommes, animaux, qui me vient assister ?

« A ce moment survient Messenio, l'esclave de Ménechme de Syracuse. Messenio croit voir son maître en péril, tombe sur les quatre hommes, les disperse et délivre Ménechme d'Épidamne, qu'il comble de stupéfaction en lui demandant la liberté en retour de ce beau service. C'est sur cette scène émouvante que Plaute ferme la série des méprises. Ménechme de Syracuse revient, cherchant Messenio, et se trouve enfin face à face avec Ménechme d'Épidamne. Les deux jumeaux s'interrogent, s'expliquent, se reconnaissent, s'embrassent. Ménechme de Syracuse est si joyeux qu'il affranchit Messenio. Ménechme d'Epidamne est si heureux qu'il jure de ne plus quitter son frère ; il veut l'accompagner à Syracuse, et, pour partir plus allègre, il va faire vendre à l'encan tout ce qu'il possède céans, ses esclaves, son mobilier, ses terres, sa maison, et surtout *sa femme !* »

Telle est la comédie latine. Elle est spirituelle et vivement enlevée ; mais, quand nous l'aurons comparée à celle de Shakespeare, nous trouverons que les mœurs en sont dures et les développements un peu secs. Ménechme d'Épidamne est un mari brutal qui vole sa femme. Ménechme de Syracuse rencontre sur son chemin la maîtresse de son frère, qui le prend pour celui-ci : grossièrement, il profite de l'occasion. Erotium, à vrai dire, ne méritait pas qu'on fît plus de façons avec elle ; mais nous verrons tout à l'heure quel charme poétique le rôle des femmes répand sur la comédie de Shakespeare et avec quelle délicatesse l'amour s'exprime chez lui dans une situation analogue. Plaute n'est point généreux pour ses personnages : il borne leurs caractères au trait essentiel qui suffit pour expliquer leur façon d'agir ; ce mobile unique indiqué, il les prive de tous les sentiments naturels qui pourraient les rendre plus complets et plus vivants. L'amour fraternel, par exemple, s'exprime chez lui comme il faut ; mais pourquoi est-il ainsi réduit à lui-même et isolé de tous les autres bons mouvements de la nature ? La richesse manque dans le développement de l'intrigue comme dans les sentiments des personnages : simple et une, à la manière classique, la comédie latine court vers le dénoûment, selon le précepte qu'Horace donnera plus tard, sans égarer ses pas dans les sentiers sinueux de la fantaisie.

La comédie de Shakespeare est plus riche que celle de Plaute,

par l'intrigue d'abord : il y a deux jumeaux de plus, qui sont les esclaves des deux frères. En redoublant la donnée comique du sujet, le poëte annonce clairement son intention de sortir de la vraisemblance : la nature peut à la rigueur produire deux hommes exactement pareils ; mais que ces deux hommes soient justement servis par deux esclaves non moins pareils, cet arrangement est trop ingénieux pour être un jeu de la nature, ce ne peut être qu'un jeu de l'esprit. C'est ici le royaume de la fantaisie ; le poëte est libre d'imaginer à son point de départ les choses les plus extraordinaires : affaire à lui de les rendre acceptables, c'est-à-dire d'en tirer un spectacle qui nous amuse. L'imbroglio résultant de ces quatre ressemblances sera singulièrement compliqué, et quelle que soit la dextérité de l'amuseur, on peut craindre que l'attention nécessaire pour suivre ce dédale ne mêle à notre plaisir une certaine fatigue. J'avoue que je ne vois pas trop comment la représentation de la comédie des *Méprises* est possible ; de deux choses l'une, dit fort judicieusement Hazlitt : ou bien la ressemblance des jumeaux sera parfaite, et alors on sera aussi embarrassé pour les distinguer dans la salle que sur la scène ; ou bien ils seront différents, et dès lors l'illusion des personnages qui les confondent cessera de pouvoir être acceptée du public. Regnard, qui n'avait, comme Plaute, que deux ressemblances à donner en spectacle, s'est tiré de la difficulté par une idée simple et heureuse ; Valentin met une marque au chapeau du chevalier Ménechme, son maître, et dit :

Pour ne nous plus tromper, regardons ce signal ;
Il doit, dans l'embarras, nous servir de fanal.

Répétant la ressemblance des maîtres, les esclaves répètent aussi leurs sentiments et leurs actions, dont ils font une sorte de charge. Ce genre de symétrie paraît avoir été un goût de la jeunesse de Shakespeare plutôt que de sa maturité ; il n'est pas fréquent dans ses œuvres, comme il l'est dans celles de Molière, où l'ardeur de Cléanthis pour Mercure fait un pendant bouffon à l'amour de Jupiter pour Alcmène, où Covielle et Nicole, Gros-René et Marinette sont la caricature des amants du *Bourgeois gentilhomme* et du *Dépit amoureux*. Tous les critiques français ont remarqué la similitude de la scène où une fille de cuisine

mariée à Dromion d'Éphèse poursuit de ses sollicitations importunes Dromion de Syracuse qu'elle prend pour son mari, avec la scène de Cléanthis et de Mercure dans *Amphitryon;* il est remarquable aussi que la scène de Shakespeare n'est point en action, mais en récit, et qu'elle n'en est pas moins vive pour cela. *La Méchante Femme mise à la raison* contient un certain récit de noce burlesque qui est prodigieux d'entrain et de vie, et qui vaut poétiquement cent fois mieux que le spectacle de la chose même. Le talent littéraire consiste par excellence à peindre les événements et les objets sous de si vives couleurs qu'on puisse les voir avec les yeux de l'esprit sans avoir besoin des yeux du corps. Le reproche que certains doctrinaires du romantisme ont fait à la tragédie et à la comédie classiques, à l'*École des femmes* par exemple, de sacrifier l'action au récit, a pour principe une idée grossière et matérielle de l'art.

Supérieure par la variété de l'intrigue à la comédie de Plaute, celle de Shakespeare l'emporte aussi par plus de richesse psychologique. Il n'y faut pas chercher de caractères profondément étudiés. C'est une comédie, et pour ce genre d'ouvrage Shakespeare n'a jamais tenu dans sa main un burin comme Molière ; il a laissé courir, galoper sur la toile un crayon fantasque et léger ; c'est de plus une œuvre de jeunesse. Mais déjà le poëte accuse finement certaines nuances : ainsi, Antipholus de Syracuse n'est pas moralement semblable de tout point à son frère Antipholus d'Éphèse. C'est une nature plus délicate, intéressante par une teinte de mélancolie et de rêverie. Il parle ainsi de son esclave : « C'est un esclave de confiance, monsieur, qui bien souvent, lorsque je suis assombri par le souci et la mélancolie, dissipe mes humeurs noires par ses plaisanteries. » Lorsqu'il va faire un tour dans la ville d'Éphèse et s'égare en flânant çà et là, le marchand avec lequel il causait le salue et le quitte en ces termes : « Monsieur, je vous remets aux soins de votre heureuse fortune » ; Antipholus répond : « Celui qui me remet aux soins de mon heureuse fortune, me remet aux soins d'une chose qui n'existe pas pour moi ; je suis dans le monde comme une goutte d'eau qui, tombant dans l'océan pour y rencontrer une autre goutte, se perd elle-même, chercheuse inaperçue, pour trouver sa compagne. » La série des méprises amène Antipholus de Syracuse dans la

maison de son frère, Antipholus d'Éphèse. Celui-ci est absent, mais sa femme est au logis; elle prend le nouveau venu pour son Antipholus à elle. La froideur que celui-ci lui témoigne irrite la jalousie de la dame, qui a déjà ou croit avoir à se plaindre de son mari. Adriana (c'est le nom de la femme d'Antipholus d'Éphèse) a une jeune sœur, Luciana. Pour cette sœur charmante, Antipholus de Syracuse, promené de surprise en surprise comme à travers un rêve, se sent touché d'un subit amour; la manière précieusement romantique dont il lui exprime sa passion est, à coup sûr, ce qu'il y a de moins antique, de moins semblable au vieux Plaute, dans toute l'œuvre de Shakespeare :

« Douce maîtresse (car je ne sais quel autre nom vous donner, et par quel prodige vous avez deviné le mien), vos lumières et vos grâces font de vous la merveille de la terre, une créature plus que terrestre, divine! Apprenez-moi, chère dame, ce que je dois penser et dire; dévoilez à mon grossier entendement terrestre, étouffé sous l'erreur, faible, superficiel, chétif, le sens caché de vos décevantes paroles. Pourquoi, en dépit de sa pure loyauté, vous efforcez-vous d'égarer mon âme dans une région inconnue? Etes-vous un dieu? Prétendez-vous me créer à nouveau? Alors transformez-moi, et je céderai à votre puissance. Mais, si je suis ce que je suis, je suis bien sûr que votre sœur éplorée n'est pas ma femme et que je ne dois pas hommage à son lit. Bien plus, bien plus je me sens entraîné vers vous. Oh! ne m'attire pas par tes chants, suave sirène, pour me noyer dans le flot des larmes de ta sœur; chante, sirène, mais pour toi-même, et je raffolerai; étends sur les vagues d'argent ta chevelure d'or, et je ferai d'elle mon lit, et je m'y coucherai; et, dans ce glorieux rêve, je regarderai comme un bien de pouvoir mourir ainsi. »

Tel est le caractère d'Antipholus de Syracuse. Sa nature contemplative ne l'empêche pas de battre tant soit peu son esclave, par lequel il se croit mystifié; mais au fond il n'est ni brutal ni dur. Il y a de la poésie jusque dans les réprimandes qu'il fait à Dromion; voici la gracieuse image qu'il trouve pour lui défendre de plaisanter pendant qu'il est triste lui-même : « Que les moucherons étourdis s'ébattent tant que le soleil brille, mais qu'ils se fourrent dans les trous dès qu'il voile ses rayons! »

Antipholus d'Ephèse est une nature plus vulgaire. Cependant il n'est pas dépourvu de tout sentiment de délicatesse et d'honneur; il est bien éloigné de la grossièreté du mari de Plaute, qui commence par voler un manteau à sa femme. Au contraire, il a d'abord l'intention louable de faire un cadeau à sa femme; il vient d'acheter pour elle une chaîne d'or. C'est seulement lorsque, voulant rentrer chez lui en compagnie de quelques amis, il trouve la porte fermée et un étranger occupant sa place, que, dans un dépit bien naturel, il détourne le cadeau de sa première destination et veut le porter à une courtisane :

« Je connais une fille d'une conversation charmante, spirituelle et jolie, fantasque et cependant douce; nous irons dîner chez elle. Cette personne dont je vous parle, ma femme m'a souvent fait des reproches à son sujet, mais immérités, je vous assure; nous irons dîner chez elle... Et la chaîne d'or, ne serait-ce que pour faire enrager ma femme, je veux la donner à mon hôtesse. »

Ce mari, au nez duquel on ferme la porte de sa propre maison, injuriera très-gravement sa femme, et il faut avouer qu'il en avait sujet; il fera même acheter un bout de corde pour la fouetter d'importance, elle et ses complices : mais cette querelle de ménage, n'ayant qu'un malentendu pour cause, doit se terminer par une réconciliation. A la rigueur, nous pouvons croire Antipholus d'Ephèse sur sa parole, quand il nous assure qu'il ne mérite point les reproches que sa femme lui adresse souvent au sujet de la courtisane; car cette exigeante épouse ne paraît avoir qu'un défaut, un amour trop jaloux pour le compagnon légitime de sa couche; sa tendresse conjugale s'exprime avec force et dans le plus poétique langage :

« Viens, je veux m'enlacer à ton bras. Tu es un ormeau, mon époux, et moi une vigne dont la faiblesse, mariée à un tronc plus robuste, se nourrit de ta force. Si quelque objet te possède en dehors de moi, c'est une plante de rebut, lierre usurpateur, ronce ou mousse stérile. »

Entre les deux Antipholus Shakespeare a donc noté non des oppositions de caractères, mais de simples nuances; la nature le voulait ainsi : le physique des jumeaux étant pareil, leur moral ne devait pas trop différer.

Plus riche que l'œuvre de Plaute par la psychologie et par l'in-

trigue, l'œuvre de Shakespeare l'est encore par l'addition à la comédie d'un élément sérieux, plein d'une noblesse et d'une gravité tragique. L'exposition des *Ménechmes* est faite sans art, par un simple prologue, à la manière antique. Deux majestés, l'État et l'amour paternel, ouvrent avec grandeur la comédie des *Méprises :* Ephèse et Syracuse sont ennemies; une loi sévère condamne à mort tout Syracusain qui mettra le pied dans la cité rivale; un vieillard de Syracuse vient de débarquer à Ephèse au péril de ses jours, il comparaît devant le duc qui gouverne cette ville. C'est Egéon, le père des deux Antipholus. Il raconte, dans un beau et pathétique récit, comment, faisant autrefois le voyage d'Épidamne à Syracuse avec sa femme et ses deux jumeaux nouveau-nés, une tempête a submergé leur navire; sa femme, avec un des garçons, a été recueillie par des pêcheurs de Corinthe; lui et l'autre enfant, par des pêcheurs d'Epidaure.

« Mon fils, à l'âge de dix-huit ans, voulut s'enquérir de son frère et me pressa de permettre que son serviteur, privé comme lui-même d'un frère dont il ne se rappelait plus que le nom, l'accompagnât dans cette recherche. Dans mon ardent désir de revoir l'enfant que j'avais perdu, j'ai risqué la perte de celui que j'aimais. Pendant cinq étés j'ai voyagé jusqu'aux extrémités de la Grèce, errant le long des confins de l'Asie, et c'est au retour, qu'en suivant les côtes, je suis venu à Ephèse, sans espoir de retrouver mes fils, mais répugnant à laisser inexploré un seul des lieux qui abritent l'homme. Ici finit l'histoire de ma vie, et je serais heureux de mourir à cette heure, si tous mes voyages m'avaient donné la certitude de leur existence. »

Cette inimitié mortelle de deux villes, cette comparution d'un Syracusain devant le duc d'Éphèse, ce vieillard qui va périr, le récit qu'il fait, composent une des belles expositions qui soient au théâtre; mais que dites-vous de la prodigalité de Shakespeare écrivant pour une bouffonnerie cette magnifique ouverture, donnant à un croquis ce cadre opulent? — Le duc, touché de pitié pour le vieillard, mais ne pouvant enfreindre à cause de lui la loi de la cité, consent à lui accorder un répit : il lui donne l'étendue entière de la journée pour amasser l'argent nécessaire à payer sa rançon. Le soir, ce malheureux, n'ayant pu réunir la somme, est conduit au supplice. C'est alors qu'il rencontre Antipholus

d'Ephèse; il reconnaît son fils, mais celui-ci ne le reconnaît pas, et cette situation douloureuse porte à son comble la tragique infortune du père :

« Ne pas reconnaître ma voix! O temps rigoureux! as-tu donc fêlé et cassé ma pauvre voix, en sept courtes années, au point que mon fils unique n'en reconnaît pas le faible son, faussé par les souffrances? Bien que l'hiver, qui épuise toute séve, ait couvert ma face flétrie d'une bruine de neige, et que tous les canaux de mon sang soient glacés, pourtant le crépuscule de ma vie a encore un peu de mémoire, ma lampe mourante a encore une vague lueur, mes oreilles assourdies peuvent encore entendre un peu; et tous ces vieux témoins qui ne me trompent pas me disent que tu es mon fils Antipholus! »

L'arrivée d'Antipholus de Syracuse dénoue la situation et termine heureusement la comédie; mais ce fond sérieux et tragique est une belle invention du grand poëte, qui rehausse considérablement le charme de sa pièce.

Shakespeare aimait cette donnée comique de deux jumeaux causant par leur ressemblance une série de méprises : il l'a remise sur la scène dans *le Soir des Rois*, où l'on voit un frère et une sœur à qui la nature a donné même visage. — Ce sujet a été traité en Allemagne, dès l'origine du théâtre; en Italie, plus souvent que partout ailleurs; en France, Regnard a écrit une comédie qui a le même titre que celle de Plaute, mais qui en diffère d'ailleurs complétement.

Ce qu'il y a de plus intéressant à noter dans les *Ménechmes* de Regnard, au point de vue d'une étude de littérature comparée, c'est la dégénérescence de l'amour fraternel et généralement de tous les sentiments honorables de la nature humaine dans le monde d'escrocs et de sacripants qui a fourni aux successeurs de Molière les héros préférés de leur théâtre. — Le chevalier Ménechme n'est qu'un chevalier d'industrie qui s'entend avec son valet pour duper Ménechme son frère, espèce de Pourceaugnac imbécile et bourru. La scène est à Paris, où les deux Ménechmes viennent d'arriver à l'insu l'un de l'autre. Le valet, qui était allé à la douane chercher la valise du chevalier, en rapporte une autre valise au nom de Ménechme. Ce n'est point celle du chevalier, mais comme elle porte son nom, celui-ci la force

et l'ouvre. Il y trouve une lettre écrite à son frère par un notaire de Paris qui le mande dans cette ville pour recevoir soixante mille écus que son oncle lui a laissés par testament, et pour épouser mademoiselle Isabelle.

Les deux frères jumeaux, séparés depuis leur enfance et n'ayant plus jamais entendu parler l'un de l'autre, s'étaient cordialement oubliés et croyaient chacun que l'autre était mort : le chevalier apprend donc par la lecture de la lettre du notaire que son frère est vivant, qu'il va hériter d'une jolie fortune et faire un bon mariage. Dès lors, lui escroquer les soixante mille écus et mademoiselle Isabelle devient sa grande et unique affaire. Il sera servi dans l'exécution de ce plan par son valet, mais surtout par la ressemblance que la nature lui a donnée avec son frère.

Il se présente le premier chez le notaire et prend les soixante-mille écus. De là, il court chez mademoiselle Isabelle, où il se fait agréer de la jeune personne et du père. Les deux fripons, le maître et le valet, dupent le pauvre Ménechme de toutes les façons ; il y a, entre autres, une scène où le valet abuse de la simplicité du bonhomme jusqu'à lui faire payer les dettes de son maître.

A la fin, quand la reconnaissance a lieu, le chevalier, avec des larmes de crocodile, se jette au cou de Ménechme en s'écriant :

Mon frère, est-ce bien vous ? Quelle heureuse rencontre !
Se peut-il qu'à mes yeux la fortune vous montre ?

Et Ménechme, ahuri, répond à cet embrassement :

Mon frère, en vérité... je m'en réjouis fort...
Mais j'avais cependant compté sur votre mort.

VII

TROÏLUS ET CRESSIDA.

Analyse de la pièce.

De tous les souvenirs de l'antiquité classique, si fréquents dans les œuvres de Shakespeare, surtout dans celles de sa jeunesse, ceux qui se rapportent à la guerre de Troie sont de beaucoup les plus nombreux. Dans le poëme de *Lucrèce*, nous avons vu la femme déshonorée de Collatin contempler, avec un triste retour sur sa propre destinée, un tableau de la destruction de Troie. Dans *Henry VI*, le messager qui raconte la mort du duc d'York à ses jeunes fils le compare à Hector tenant tête aux Grecs; et Henry VI lui-même dit à Clarence : « Adieu, mon Hector, solide espoir de mon Ilion. » Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, il est dit d'un des personnages qu'il est « vaillant comme Hector », et dans *Comme il vous plaira*, on lit quelque part : « Cache ta tête, Achille; voici venir Hector en armes. » Les dernières compositions de Shakespeare peuvent nous fournir des exemples, comme les premières : dans *Antoine et Cléopâtre*, le héros de la tragédie, félicitant ses compagnons d'armes après la bataille, leur dit : « Vous vous êtes tous montrés des Hectors. » Dans *Coriolan*, Virgilie se trouble à la pensée que son mari, parti contre les Volsques, a pu être blessé, et Volumnie, mère du héros, gronde sa bru en ces termes : « Taisez-vous, folle ! Le sang sied mieux à un homme que l'or au trophée. Le sein d'Hécube allaitant Hector n'était pas plus aimable que le front d'Hector crachant le sang sous le coup des épées grecques. » Et plus loin Aufidius, dans la mêlée, jette à Corio-

lan ce défi : « Quand tu serais Hector, le héros dont se targue votre race, tu ne m'échapperais pas! » Mais il est inutile de multiplier les citations. La seule chose importante et significative qui soit à signaler, c'est que *partout* Shakespeare se montre défavorable aux Grecs, sympathique aux Troyens.

Ce sentiment très-catégorique s'affirme avec une vivacité particulière et se donne pleine carrière dans la parodie héroï-comique de *Troïlus et Cressida*. Il y a de plus belles œuvres dans le théâtre de Shakespeare : il n'y en a point de plus curieuse; il n'y en a point qui puisse servir de matière à plus de réflexions et de commentaires de toutes sortes, tant d'esthétique que d'érudition et d'histoire. Quelle est la légende des deux amants? Quelles sont les origines de la sympathie du poëte pour les Troyens et pour Hector, de sa malveillance à l'égard d'Achille et des Grecs? Quelles ont été ses sources immédiates? Quelle est enfin la valeur de cette caricature héroïque, au sujet de laquelle les jugements les plus contradictoires ont été émis, où les uns ont vu la moins bonne des productions de Shakespeare, pendant que les autres y admiraient un de ses plus éclatants chefs-d'œuvre? Nous répondrons à toutes ces questions. — Commençons par prendre connaissance de l'ouvrage en lui-même.

Les personnages de la comédie sont ceux que tous les récits de la guerre de Troie nous ont appris à connaître : Priam, Hector, Pâris, Énée, Anténor, Calchas, Agamemnon, Ménélas, Achille, Ulysse, Nestor, Ajax, Diomède, Patrocle, Thersite, Hélène, Andromaque, Cassandre, etc. Ce sont, en outre, deux personnes qui n'ont dans Homère qu'une ombre d'existence : Troïlus, fils de Priam, et Cressida, fille de Calchas. Tout ce qu'Homère nous apprend de Troïlus, c'est « qu'il combattait monté sur un char »; plusieurs de ses héros sont dans le même cas. Voici en quels termes Priam se lamente sur la mort de ce fils au vingt-quatrième chant de l'*Iliade :* « Malheureux que je suis d'avoir engendré dans Troie la grande des fils vaillants dont pas un ne m'est resté! Mestor égal aux dieux et Troïlus *qui combattait monté sur un char*, et Hector qui était un dieu parmi les hommes, Mars me les a enlevés! » Ainsi, la mention de sa mort et une épithète insignifiante accolée à son nom,

voilà tout ce qu'Homère nous a laissé de renseignements sur Troïlus. Quant à Cressida, fille de Calchas, qui s'appelle Chryseyde dans Chaucer et Brisaïda dans Boccace, on peut chercher les origines homériques de ce nom, soit dans Chryséis, fille du prêtre d'Apollon, Chrysès, soit dans Briséis, la captive et la maîtresse d'Achille; mais il n'y a d'ailleurs rien de commun entre la légende de Cressida et celle de Briséis ou de Chryséis. Calchas, personnage très-peu conforme à celui d'Homère, est un prêtre troyen qui a pris parti pour les Grecs. Il est dans le camp grec pendant que sa fille est à Troie. Mais à Troie, celle-ci a un oncle, le fameux oncle Pandarus (1), qui joue un grand rôle dans la pièce.

La scène est tantôt à Troie, tantôt dans le camp des Grecs. — Un court prologue (il est douteux qu'il soit de Shakespeare) rappelle le sujet de la guerre de Troie, et annonce l'intention du poëte de placer son drame non au point de départ, mais au cœur même des événements.

Acte I, scène I : nous sommes à Troie dans le palais de Priam; entrent sur la scène Troïlus armé et Pandarus. « Je veux me désarmer, dit Troïlus. Pourquoi irais-je me battre en dehors des murs de Troie, moi qui trouve ici, au dedans de moi-même, un si cruel combat? Que ceux des Troyens qui sont maîtres de leur cœur, aillent au champ de bataille; pour Troïlus, hélas! il n'est pas maître du sien. » C'est de Cressida que Troïlus est amoureux; il le dit sans détour à Pandarus, oncle de la jeune fille, qu'il prend pour son confident et qui est tout disposé à l'écouter. Pandarus commence par jeter de l'huile sur le feu, en faisant, de concert avec le jeune homme, l'éloge de la beauté et de l'esprit de sa nièce :

« Ma foi, elle m'a paru hier soir plus belle que jamais, plus belle que toute autre femme... N'était que ses cheveux sont un peu plus noirs que ceux d'Hélène, allez, il n'y aurait pas plus de comparaison entre les deux femmes... mais elle est ma parente et je ne voudrais pas la vanter. Cependant j'aurais voulu que quelqu'un l'eût entendue causer hier comme je l'ai

(1) Il y a deux personnages du nom de Pandarus dans Homère, et un dans Virgile; mais ils n'ont que cela de commun avec celui de Shakespeare.

entendue. Je ne voudrais pas déprécier l'esprit de votre sœur Cassandre; mais...

— O Pandarus! interrompt l'amoureux, je t'en conjure, Pandarus, quand je te dis que mes espérances sont noyées là, ne me réponds pas en me rappelant à quelle profondeur d'abîme elles sont englouties. »

Le jeune Troïlus nous représente une première passion de vingt ans, dans toute son ardeur et dans toute sa candeur. L'impétuosité de son désir et l'innocence de son cœur naïf lui font considérer l'oncle et la nièce comme mille fois plus austères, mille fois plus difficiles à persuader et à gagner qu'ils ne le sont en réalité : « O dieux! comme vous m'accablez! Je ne puis arriver à Cressida que par Pandarus, et pour se décider à la décider, il est aussi revêche qu'elle-même est entêtée dans son chaste refus d'écouter toute sollicitation. »

Non, Pandarus n'est pas plus revêche que Cressida n'est chaste; pour éviter de nommer par son nom l'honnête rôle qu'il va jouer dans la pièce, je me servirai d'une périphrase poétique de Troïlus. Ce bon jeune homme compare l'espace qui le sépare de Cressida à une mer agitée et farouche, et il dit : « Pandarus est ma tremblante espérance, mon moyen de transport, ma *barque.* » Le digne homme se fait d'abord beaucoup prier; il déclare même qu'il ne veut pas se mêler de l'affaire, mais c'est afin d'augmenter son importance et de mettre ses services à plus haut prix.

Dès la seconde scène, il commence le siége de Cressida. Au moment où il entre chez sa nièce, celle-ci est en train de causer d'Hector avec un serviteur. Les nouvelles sont que le héros est parti dès l'aurore pour le champ de bataille, « où toutes les fleurs couvertes de larmes prophétiques pleuraient d'avance les effets de sa fureur. » Pandarus s'empare aussitôt du sujet de la conversation; mais il ne s'en sert qu'afin d'amener Troïlus sur le tapis : « Hector était en colère. Il en couchera par terre aujourd'hui, je peux le leur promettre. Et il y a aussi Troïlus qui ne restera pas loin en arrière de lui. Qu'ils prennent garde à Troïlus! je ne leur dis que ça. »

Il continue ainsi, faisant l'éloge de Troïlus, de son courage, de son esprit, de sa beauté. À tout ce que lui dit son oncle, Cressida

répond par un feu roulant de moqueries et d'épigrammes. On pourrait croire qu'elle ne se soucie nullement de Troïlus, si la dangereuse souplesse de son esprit et une légèreté excessive de ton, qui va parfois jusqu'à l'oubli de toute convenance, n'inspiraient pas, dès son entrée en scène, des doutes trop fondés sur la franchise de ses paroles comme sur l'honneur de son caractère.. Pendant que l'oncle et la nièce font ces jolis assauts, on entend sonner une retraite; c'est l'armée troyenne qui rentre.

« Écoutez! dit Pandarus, ils reviennent du champ de bataille. Si nous restions ici pour les voir passer et retourner à Ilion? Faisons cela, ma bonne nièce, ma charmante nièce Cressida.

— Comme il vous plaira.

— Ici! ici! Voici une excellente place. D'ici nous verrons magnifiquement. Je vous les nommerai tous par leurs noms à mesure qu'ils passeront. Mais surtout remarquez bien Troïlus.

— Ne parlez pas si haut.

— Celui-ci est Énée. N'est-ce pas un bel homme? C'est une des fleurs de Troie, je puis vous le dire. Mais remarquez bien Troïlus. Vous allez le voir tout à l'heure.

— Qui est celui-là?

— C'est Anténor. Il a l'esprit fin, je puis vous le dire. Et c'est un homme d'assez de mérite. C'est un des jugements les plus solides de Troie, et il est bien de sa personne... Quand donc viendra Troïlus? Je vais vous montrer Troïlus tout à l'heure. S'il m'aperçoit, vous verrez qu'il me fera un petit signe d'intelligence.

— Il vous accordera un signe d'intelligence?

— Vous verrez.

— Il est bien généreux (1).

— Celui-là, c'est Hector! Celui-là, celui-là, voyez-vous, celui-là! Voilà un gaillard! Va ton chemin, Hector. Voilà un vaillant homme, ma nièce! O ce brave Hector! Regardez quelle mine! Voilà une tenue! N'est-ce pas un homme superbe?

— Superbe.

— N'est-ce pas? Cela fait du bien au cœur de le voir. Voyez

(1) Voilà un de ces heureux équivalents qui font de la traduction de M. François Victor Hugo une *œuvre d'art*, ce que ne sont point les autres traductions françaises de Shakespeare. Le texte a ici un jeu de mots sur *noddy*, niais, et *nod*, signe de tête.

donc les bosses qu'il a sur son casque. Voyez-vous? voyez-vous? Regardez bien. Ce n'est pas pour rire. Ce sont de vrais coups. En voilà des bosses!

— Sont-ce là des coups d'épée?

— Des coups d'épée ou de n'importe quoi, il ne s'en soucie pas. Que le diable fonde sur lui, ça lui est bien égal. Par la paupière de Dieu! cela fait du bien au cœur de le voir. Voici Pâris qui vient! voici Pâris qui vient! Regardez là-bas, ma nièce. N'est-ce pas un joli homme aussi, dites-moi? Parbleu! qui disait donc qu'il avait été blessé aujourd'hui? Il n'est pas blessé! Cela va faire du bien au cœur d'Hélène. Ah! si je pouvais voir Troïlus à présent!... Vous allez voir Troïlus tout à l'heure.

— Qui est celui-ci?

— Hélénus. Je me demande où est Troïlus. C'est Hélénus. Je commence à croire qu'il n'est pas sorti aujourd'hui. C'est Hélénus.

— Hélénus sait-il se battre, mon oncle?

— Hélénus? Non. Si. Il se bat passablement. Je me demande où est Troïlus. Écoutez! N'entendez-vous pas le peuple crier : Troïlus! Hélénus est un prêtre.

— Quel est ce faquin qui s'avance là-bas?

— Où çà? là-bas? C'est Deïphobus. Mais non! c'est Troïlus! Ah! ma nièce! voilà un homme! Bravo, Troïlus, prince de la chevalerie!

— Silence, par pudeur! silence!

— Remarquez-le, observez-le. O magnifique Troïlus! Regardez-le bien, nièce; voyez comme son épée est ensanglantée, comme son casque est plus bosselé que celui d'Hector, et quels regards il lance! et quelle démarche il a! O admirable jeune homme! il n'a pas encore ses vingt-trois ans. Va ton chemin, Troïlus, va ton chemin! Si j'avais pour sœur une Grâce et pour fille une déesse, je te laisserais choisir. O homme admirable! Pâris? Pâris est de la boue au prix de lui. »

Des troupes traversent alors le théâtre. Pandarus crie :

« Anes, sots, balourds! paille et son, son et paille! De la soupe après dîner... Ne regardez plus! ne regardez plus! les aigles sont passés. Corbeaux et buses, tous ceux-là! buses et corbeaux! J'aimerais mieux être Troïlus qu'Agamemnon et tous les Grecs.

— Il y a parmi les Grecs Achille, qui vaut mieux que Troïlus.
— Achille? un charretier, un portefaix, un vrai chameau » (1).

Pandarus sort, appelé par le page de Troïlus. La coquette, restée seule, achève de nous édifier sur son compte, dans le monologue suivant, exposé de principes court, mais substantiel :

« Je vois plus de mérite dans Troïlus dix mille fois que dans le miroir des éloges de mon vieux ruffian d'oncle. Pourtant je le tiens à distance. Les femmes sont des anges tant qu'on leur fait la cour. Gagnées, tout est fini pour nous. L'âme du plaisir est dans la poursuite. La femme aimée ne sait rien, qui ne sait pas ceci : les hommes prisent, plus qu'il ne vaut, l'objet non obtenu. Nulle femme n'a jamais trouvé l'amour satisfait aussi doux que le désir à genoux. C'est donc de l'expérience que je tire cette maxime : la possession fait des maîtres; la résistance, des suppliants (2). Aussi, quoique mon cœur soit plein d'un véritable amour, mes yeux n'en laisseront rien paraître. »

La scène III nous transporte au camp des Grecs, devant la tente d'Agamemnon. Les chefs sont en délibération. Il me serait assez difficile de dire au juste de quoi ils s'entretiennent, quel est exactement le sujet de leur conférence. Ils parlent beaucoup, mais ils disent peu de chose. D'un bout à l'autre de cette comédie, le caractère constant de tous les discours des Grecs est d'offrir beaucoup moins de sens que de mots. Leur langage est amphigourique et ampoulé. Je crois que l'intention du poëte a été de ridiculiser ces beaux parleurs. Sans doute son ironie enveloppe tout; cependant elle respecte

(1) Si l'on ne craignait d'abuser des citations, il faudrait transcrire ici la première scène des *Phéniciennes* d'Euripide. Antigone est montée sur une terrasse du palais, d'où l'on découvre le champ de bataille; un vieux serviteur qui l'accompagne lui nomme tous les chefs de l'armée ennemie. L'analogie des situations est frappante.

(2) Comparez à ces paroles de Cressida ce que dit Pauline dans *Polyeucte*, acte I, scène III :

> Tu vois, ma Stratonice, en quel siècle nous sommes :
> Voilà notre pouvoir sur les esprits des hommes;
> Voilà ce qui nous reste, et l'ordinaire effet
> De l'amour qu'on nous offre, et des vœux qu'on nous fait.
> Tant qu'ils ne sont qu'amants, nous sommes souveraines,
> Et jusqu'à la conquête ils nous traitent de reines;
> Mais après l'hyménée ils sont rois à leur tour.

davantage les Troyens, qui sont plus raisonnables en même temps que plus braves, et qui ont relativement le beau rôle en paroles comme en actions. — Agamemnon demande quel chagrin a mis la jaunisse sur les joues des Grecs. Est-ce de voir, après sept ans de siége, les murs de Troie encore debout? Nestor prend la parole ensuite, prodigue les métaphores, et ne dit rien. Puis, c'est le tour d'Ulysse. Il débute par d'hyperboliques compliments à l'adresse des deux orateurs qu'on vient d'applaudir. Il est lui-même outrageusement verbeux et diffus. Cependant il est possible d'extraire de son long discours une idée, qui est celle-ci : La discipline se perd, le sentiment de la hiérarchie a disparu, chacun dans l'armée tire de son côté au lieu d'obéir au pouvoir central. Troie subsiste non par sa force, mais par notre faiblesse.

Finalement, sortant des généralités pour passer à des accusations plus précises, Ulysse se plaint de la conduite d'Achille :

« Le grand Achille, que l'opinion couronne comme le nerf et le bras droit de notre armée, ayant les oreilles remplies du bruit de sa renommée, devient enflé de son mérite et reste dans sa tente à narguer nos desseins. Auprès de lui, Patrocle, couché sur un lit de paresse, se répand tout le long du jour en plaisanteries inconvenantes, et par une pantomime ridicule et grotesque qu'il appelle imitation, le calomniateur! il s'amuse à nous parodier tous. Parfois, grand Agamemnon, c'est ton autorité suprême qu'il représente; se carrant comme un auteur dont tout le talent est dans le jarret et qui trouve sublime d'entamer un dialogue avec les planches en faisant résonner le tréteau sous l'effort de son pied tendu, c'est par des contorsions pitoyables qu'il représente ta majesté. Il parle, et l'on dirait le bruit d'un carillon qu'on raccommode. Ses expressions sont si forcées que dans la bouche même de Typhon rugissant elles paraîtraient hyperboliques. A cette bouffonnerie de mauvais goût, le large Achille s'étirant sur son lit qui gémit sous le poids, rit à gorge déployée. « Excellent! s'écrie-t-il. C'est Agamemnon tout craché. A présent joue-moi Nestor. Fais *hem* et caresse ta barbe, comme quand il va faire un discours. » Aussitôt fait que dit. Notez que l'imitation se rapproche du modèle à peu près comme les deux bouts de deux lignes parallèles, ou Vulcain de sa femme. Mais

cela n'empêche pas Achille de s'écrier encore : « Excellent! Voilà Nestor au naturel. Maintenant, Patrocle, représente-le-moi s'armant pour repousser une attaque de nuit. » Alors les faiblesses de l'âge deviennent un sujet de risée. Patrocle de tousser, de cracher, d'ajuster d'une main tremblotante son gorgerin sans pouvoir parvenir à passer l'agrafe, et à ce spectacle messire Valeur se meurt de rire. « Oh! assez, Patrocle! crie-t-il, ou donne-moi des côtes d'acier, car je vais briser les miennes à me dilater ainsi la rate. » Voilà comme nos talents, nos qualités, nos caractères, nos tournures, nos mérites publics ou privés, nos exploits, nos plans, nos ordres, nos mesures de prudence, nos harangues pour exciter au combat, nos discours pour demander une trêve, nos succès et nos revers, ce qui est et ce qui n'est pas, servent de matière aux bouffonneries de ces deux personnages. »

Pendant la conférence des chefs, on entend à quelque distance une fanfare, et Agamemnon envoie Ménélas voir ce que c'est. « Quelle est cette trompette? Voyez un peu, Ménélas. — C'est quelqu'un de Troie », dit Ménélas en rentrant.

Énée paraît. Il vient en parlementaire. Le compliment par lequel il salue Agamemnon est si ridiculement hyperbolique que l'orgueilleuse faiblesse du roi des rois lui-même hésite à le prendre au sérieux, et qu'il se demande tout bas si le Troyen ne se moque pas de lui. « Je demande, dit Énée, où est parmi tous ces princes le grand Agamemnon, afin d'avertir mes joues d'avoir à se couvrir d'une rougeur modeste comme l'Aurore quand elle regarde chastement le jeune Phébus. Où est ce dieu en activité, ce guide des hommes? Qui donc est le haut, le puissant Agamemnon? »

Énée est porteur d'un cartel d'Hector à tous les princes de l'armée grecque. Voici en quel style d'Amadis il formule ce défi chevaleresque :

« Rois, princes, seigneurs! s'il est parmi les plus beaux de la Grèce quelqu'un qui ose proclamer le mérite de sa maîtresse à un autre rendez-vous que le sien, à lui ce défi! Hector, en présence des Troyens et des Grecs, se charge de prouver qu'il possède une dame plus sage, plus belle et plus fidèle que jamais Grec n'en serra dans ses bras. Demain, au son de la trompette,

il s'avancera jusqu'à mi-chemin entre vos tentes et les murs de Troie pour provoquer tout Grec sincère en amour. Si quelqu'un se présente, Hector l'honorera du combat. S'il ne se présente personne, il retournera dire à Troie que toutes les dames grecques sont brûlées du soleil et que pas une ne vaut qu'on brise pour elle une lance. J'ai dit.

AGAMEMNON. — On répétera cela à nos amoureux, messire Énée. S'il ne se trouve personne qui ait le courage de répondre, c'est que nous aurons laissé tous nos amoureux dans notre patrie : mais nous sommes soldats, et qu'il soit déclaré poltron, le soldat qui n'a pas été, qui ne se propose pas d'être, ou n'est pas amoureux! Si donc il s'en trouve un, il ira à la rencontre d'Hector. A défaut d'autre, je serai celui-là.

NESTOR. — Parlez-lui aussi de Nestor, d'un compagnon qui déjà était homme quand son grand'père était encore à la mamelle. Nestor est vieux maintenant; mais s'il ne se trouve pas dans notre armée grecque un seul homme qui ait une étincelle de courage pour soutenir son amour, dites-lui de ma part que je cacherai ma barbe d'argent dans un casque d'or, que je mettrai dans un brassard ce poignet desséché, et qu'allant à sa rencontre, je lui soutiendrai que ma dame était plus belle que sa grand'mère et aussi chaste que femme au monde. Voilà la vérité, qu'avec les trois gouttes de sang qui me restent je soutiendrai à sa jeunesse au sang surabondant. »

Agamemnon conduit Énée dans sa tente pour lui faire fête. Ulysse et Nestor, restés seuls, s'entretiennent du défi d'Hector. Ils tombent d'accord tous deux que ce défi vise uniquement Achille; car on sait bien que nul autre qu'Achille parmi les Grecs n'est de taille à y répondre. Or, il faut à tout prix empêcher Achille de combattre. En effet, de deux choses l'une : il sera vainqueur ou vaincu. S'il est vaincu, sa honte sera la nôtre; s'il est vainqueur, la gloire sera toute pour lui, et il n'en deviendra que plus insolent. « Imitons les marchands, conclut Ulysse; montrons nos plus mauvaises denrées, dans l'espoir qu'elles se vendront peut-être. Si cela ne réussit pas, l'éclat des meilleurs articles n'en ressortira que mieux, après que nous aurons d'abord exposé le rebut... Faisons une loterie, et arrangeons les choses de manière que le sort désigne cette brute d'Ajax pour lutter

Donnez-moi dix mille yeux, et je les remplirai de larmes prophétiques.

HECTOR. — Silence, ma sœur, silence!

CASSANDRE. — Vierges et adolescents, hommes faits et vieillards ridés, douce enfance qui ne peut rien que pleurer, ajoutez à mes clameurs. Payons d'avance une partie de la masse de sanglots que nous demandera l'avenir. Pleurez, Troyens, pleurez! habituez vos yeux aux larmes. Troie ne sera plus, et le superbe palais d'Ilion va tomber. Pâris, notre frère, est la torche qui nous consume. Pleurez, Troyens, pleurez! criez : Hélène et malheur! Troie est en feu, si Hélène ne s'en va. »

Il est dans la destinée de Cassandre de n'être jamais crue. Elle prophétise en vain. La passion de Troïlus et de Pâris l'emporte sur la haute sagesse d'Hector et précipite Troie vers sa ruine.

Toute cette scène est d'une grande et sérieuse beauté. — Nous retombons dans la comédie en retournant au camp des Grecs.

Agamemnon, avec sa suite, veut absolument voir Achille; il trouve qu'il est grand temps que ses manières finissent, et il se dirige vers sa tente. Mais Patrocle vient lui dire qu'Achille est indisposé et se trouve, à son grand regret, dans l'impossibilité de recevoir ses illustres visiteurs. « Vraiment, ajoute-t-il, il est désolé que vous vous soyez dérangé pour rien. Il espère que Votre Grandeur et cette noble compagnie n'ont pas voulu faire autre chose qu'une promenade d'après dîner pour leur santé et les besoins de leur digestion. » Agamemnon se fâche et charge Patrocle, en termes parlementaires d'ailleurs, de transmettre à Achille l'expression sévère de son royal mécontentement. Le stupide Ajax s'étonne tout haut de l'orgueil d'Achille.

« Qu'est-il donc de plus qu'un autre? dit-il... Ne pensez-vous pas qu'il se croit un homme supérieur à moi?

AGAMEMNON. — Incontestablement.

AJAX. — Est-ce que vous souscrivez à cette opinion? Dites-vous qu'il m'est supérieur?

AGAMEMNON. — Non, noble Ajax, vous êtes aussi robuste, aussi vaillant, et infiniment plus traitable.

AJAX. — Comment un homme peut-il être orgueilleux? D'où vient l'orgueil? Je ne sais pas ce que c'est que l'orgueil, moi! »

C'est le moment psychologique pour chauffer la vanité d'Ajax et pour lui faire des compliments énormes, proportionnés à la rare bêtise du personnage; Ulysse et Nestor en jugent ainsi : rien n'est plaisant comme la façon dont ils renchérissent d'éloges à son adresse, afin de l'amener où ils en veulent venir.

ULYSSE, *à Agamemnon.* — « Monseigneur, vous prenez trop à cœur le petit déplaisir que nous cause Achille.

NESTOR. — N'y pensez plus, noble général.

DIOMÈDE. — Il faut prendre vos dispositions pour combattre en vous passant d'Achille.

ULYSSE *montrant Ajax.* — Il y a ici un homme... mais je parle devant lui, je me tairai.

NESTOR. — Pourquoi vous taire? Il n'est pas ambitieux comme Achille.

ULYSSE. — Que le monde entier sache qu'il est aussi vaillant.

NESTOR. — Quel malheur ce serait maintenant pour Ajax...

ULYSSE. — S'il devenait orgueilleux.

DIOMÈDE. — Ou avide de louanges.

ULYSSE. — Ou d'humeur hargneuse.

DIOMÈDE. — Ou sauvage, ou égoïste.

ULYSSE. — Remercie le ciel, seigneur Ajax, de ce que tu es d'un aussi heureux caractère. Bénis celui qui t'a engendré et celle qui te donna le sein. Loué soit ton précepteur! mais gloire à tes talents naturels, plus qu'à toute érudition! Pour ce qui est de ta vigueur, que Milon, porteur de taureaux (1), cède sa réputation au musculeux Ajax! Je ne louerai pas ta sagesse, *qui, comme un pieu, un poteau, une borne, limite et restreint l'étendue de tes grandes facultés.* »

Il est impossible de faire parler à la louange un langage plus spirituellement moqueur.

Mais que sont devenus Troïlus et Cressida? L'acte III les ramène en scène. L'officieux Pandarus parvient à rapprocher les deux

(1) Petit anachronisme à joindre au dossier avec lequel les Farmer et les Douce composent contre l'instruction classique du poëte leur formidable acte d'accusation

amants, et il y parvient sans grands efforts. Ce qui fait le comique de ce personnage, dans Shakespeare, c'est qu'il joue le rôle de la mouche du coche. Il s'agite, il souffle, il sue, il se démène sans aucune utilité. Cressida, nous l'avons vu, est toute gagnée d'avance; ce qui paraît encore hésitation chez elle n'est qu'un manége de coquetterie, que les yeux seuls d'un amoureux naïf comme Troïlus peuvent prendre pour l'effarouchement de la pudeur.

Troïlus entre le premier dans le jardin de Pandarus. Il savoure par avance le plaisir qu'il va enfin goûter. Il craint de s'évanouir, de mourir dans ce ravissement des sens et de l'âme. Pandarus l'aborde : « Elle s'apprête, dit-il, elle va venir. C'est maintenant qu'il faut avoir toute votre présence d'esprit. Elle rougit de telle sorte, elle a la respiration si entrecoupée qu'on dirait qu'elle est effrayée par un fantôme. Je vais la chercher. C'est bien la plus gentille petite coquine... elle palpite si fort qu'on dirait un moineau qu'on vient de prendre. » Il rentre avec Cressida, et voyant Troïlus tout interdit et muet, il raille les deux enfants de leur timidité : « Voyons, voyons, qu'avez-vous besoin de rougir? la timidité est une enfant. Eh bien! vous voilà repartie! il faudra vous apprivoiser. Pourquoi ne lui parlez-vous pas, vous? Allons! un baiser sans fin... Les paroles ne payent pas les dettes; donnez-lui des actions. » Lorsque enfin la langue des deux amoureux se délie, Troïlus jure à Cressida un amour éternel; Cressida avoue à Troïlus qu'elle l'aimait de longue date.

« Prince Troïlus, je vous ai aimé nuit et jour, depuis bien des tristes mois.

— Pourquoi donc ma Cressida a-t-elle été si lente à se laisser gagner?

— Lente à paraître gagnée, soit; mais j'ai été gagnée, monseigneur, dès le premier regard que... pardonnez-moi. Si j'avoue trop, vous ferez avec moi le tyran... Voyez les folles que nous sommes! pourquoi ai-je bavardé?.. Chéri, ordonne-moi de retenir ma langue, car je dirai des choses dont je me repentirai. Fermez ma bouche.

— J'obéis, malgré la douce musique qui en sort. (*Il la baise sur les lèvres.*)

PANDARUS. — Voilà qui est gentil.

CRESSIDA. — Monseigneur, pardonnez-moi, je vous en supplie. Ce n'était pas mon dessein de mendier ainsi un baiser. Je suis confuse. O cieux! qu'ai-je fait? Pour aujourd'hui je vais prendre congé, monseigneur. »

Scène excellente, parce que c'est une peinture. Ce que nous avons ici, ce n'est pas seulement la délicieuse poésie de deux amants qui roucoulent : pas un mot n'est mis au hasard; tous les mots sont des traits, et chaque trait est un coup de pinceau. La petite rouée, provoquant un baiser par une expression ambiguë, puis jouant l'innocente et protestant qu'on ne l'a pas bien comprise, vient d'achever de se peindre.

Troïlus et Cressida se font l'un à l'autre de grands et solennels serments de fidélité. — Pandarus les bénit :

« Allons, voilà un marché conclu. Scellez-le, scellez-le, je servirai de témoin. Donnez-moi votre main, vous; et vous, ma nièce, votre main! Si jamais vous devenez infidèles l'un à l'autre, après les peines que j'ai prises pour vous unir, que tous les hommes inconstants soient appelés des Troïlus, toutes les femmes infidèles des Cressidas, et tous les intrigants d'amour des Pandarus! Dites : *Amen.*

TROÏLUS. — *Amen!*

CRESSIDA. — *Amen!*

PANDARUS. — *Amen!* »

Les deux amants *sont heureux*, comme s'exprime avec quelque légèreté un écrivain français, oubliant un grave sonnet de Shakespeare, où il est dit que la possession ne donne pas le bonheur : « Poursuivie, elle semble un bien suprême; obtenue, elle n'est qu'une souffrance. D'abord joyeux projet; rêve douloureux ensuite. Le monde sait cela, et cependant personne ne sait éviter le ciel qui mène les hommes à cet enfer. »

Un coup terrible va frapper nos amants. Calchas, ce prêtre troyen passé aux Grecs, qui est le père de Cressida, demande au roi Agamemnon que, pour récompenser le sacrifice qu'il a fait en abandonnant Troie et les biens qu'il avait dans la ville, en se perdant de réputation et en acquérant le surnom de traître chez ses compatriotes, les Grecs lui fassent rendre sa fille. L'occasion est bonne pour tenter avec succès cette démarche : le noble Anténor vient d'être fait prisonnier dans le dernier combat :

qu'on propose aux Troyens de leur rendre Anténor en échange de la jeune personne. La demande de Calchas paraît juste et son plan raisonnable aux yeux d'Agamemnon, qui charge Diomède de conduire Anténor à Troie et de ramener Cressida : « Mon bon Diomède, habillez-vous convenablement pour cette ambassade. Demandez en même temps si Hector veut accepter pour demain la réponse à son défi. Ajax est prêt. »

Suit une scène assez comique. L'adroit Ulysse, voulant piquer la susceptibilité d'Achille et réveiller son honneur endormi, conseille à Agamemnon et à tous les princes de se promener devant la tente du héros en affectant de ne faire aucune attention à lui. Aussitôt fait que dit. La procession commence. Chaque chef, successivement, en passant devant la tente d'Achille, oublie de le saluer, ou ne lui adresse qu'un bonjour froid et distrait. Achille finit par trouver la plaisanterie mauvaise; apercevant Ulysse qui se promène aussi en faisant semblant d'être profondément absorbé dans un livre qu'il tient à la main, il prend la liberté d'interrompre sa lecture, pour tâcher de savoir ce que signifie ce nouveau manque d'égards auquel on ne l'a point habitué; il commence donc par demander à Ulysse ce qu'il lit avec tant d'attention. C'est un ouvrage de philosophie. Ulysse en prend occasion pour se lancer d'abord dans une grande dissertation psychologique et morale sur l'inconstance de la fortune; puis, passant du général au particulier, il cite Ajax comme exemple de ce qu'il vient de dire :

« Cieux! quel homme! un vrai cheval, ignorant le précieux fardeau qu'il porte... Nous allons voir demain Ajax couvert de gloire pour une action dont un pur hasard l'a chargé... Voyez un peu ces seigneurs grecs! ils commencent déjà, parbleu, à taper sur l'épaule de ce lourdeau d'Ajax, comme si son pied était sur la poitrine du brave Hector. »

Ulysse croit devoir se perdre de nouveau dans les généralités philosophiques; puis, voyant qu'Achille l'écoute, il devient plus direct et plus pressant : « Les Grecs commencent à adorer Ajax, puisque *les choses en mouvement attirent le regard plus que ce qui ne bouge pas*. L'acclamation allait jadis à toi, et elle pourrait toujours y aller; oui, elle le pourrait encore, si tu ne voulais pas t'ensevelir vivant et enfermer ta réputation sous ta tente,

toi dont les glorieux exploits, accomplis naguère dans ces plaines, firent descendre de l'Olympe les dieux jaloux et ennemis.

— J'ai de fortes raisons pour garder cette retraite.

— Mais il y en a de plus fortes et de plus héroïques contre votre retraite. Il est connu, Achille, que vous êtes amoureux d'une des filles de Priam.

— Comment, connu?

— Tout le commerce que vous avez eu avec Troie nous est aussi parfaitement familier qu'à vous-même, monseigneur. Et il siérait mieux à Achille de venir à bout d'Hector que de Polyxène. Quelle douleur aura le jeune Pyrrhus, au pays natal, quand la renommée sonnera sa fanfare dans nos îles, et que toutes les filles de la Grèce chanteront en disant : La sœur du grand Hector a vaincu Achille, mais notre grand Ajax a bravement triomphé d'Hector! Adieu, monseigneur. Je vous parle comme à un ami. »

Nous voyons ici que les causes de l'inaction d'Achille sont très-différentes de celles qu'indique le premier chant de l'*Iliade:* il est amoureux d'une fille de Priam; il entretient un commerce secret avec l'ennemi. Tous les traits qui peuvent rabaisser le héros d'Homère, le rendre odieux et ridicule, sont complaisamment réunis dans la pièce de Shakespeare. Tout à l'heure nous le verrons descendre jusqu'à la lâcheté et la trahison la plus infâme.

La glace rompue, Ulysse s'éloigne et laisse Achille livré à ses réflexions. L'idée qu'Ajax va peut-être sortir avec honneur du combat contre Hector commence à le tourmenter décidément; il fait part de son inquiétude à Patrocle. Mais il est trop tard maintenant pour empêcher la chose. Une idée étrange lui vient : « J'ai, dit-il, un caprice de femme, un désir maladif de voir le grand Hector sans ses armes, de causer avec lui et de contempler son visage tout à mon aise. Je ferai dire à Ajax de l'inviter de ma part à venir me faire visite dans ma tente. »

Acte IV. — Diomède accomplit sa mission, qui est de reconduire à Troie Anténor et d'emmener Cressida. La séparation des deux amants ne se fait pas sans déchirement et sans de grandes protestations des deux parts. Troïlus a de tristes pressentiments. Il craint pour Cressida les attraits séducteurs des jeunes Grecs. Pour lui, il ne sait « ni chanter, ni danser la volte, ni faire de beaux discours, ni jouer à des jeux subtils »... il n'a que son

cœur fidèle et loyal : « La devise de mon caractère, c'est *simplicité et bonne foi;* voilà ma nature tout entière. » Il donne à Cressida une manchette comme souvenir. Cressida lui donne un gant.

Voici Cressida au camp des Grecs. Tous les chefs, successivement, commencent par l'embrasser. La jeune fille accepte fort gaiement cet hommage rendu à ses charmes; elle fait de l'esprit et plaisante même en termes vifs et lestes le pauvre mari d'Hélène sur sa mésaventure. Aussi, quand elle s'est éloignée avec Diomède qui la conduit à la tente de Calchas : « C'est une femme d'un joli esprit! » remarque le vieux Nestor; mais Ulysse, plus sévère, s'écrie :

« Fi d'elle! fi! Ses yeux, sa bouche, ses lèvres ont un langage. Il n'est pas jusqu'à ses pieds qui ne parlent. Son âme voluptueuse se révèle dans toutes les articulations de son corps. Oh! ces impudentes à la langue déliée, qui provoquent la familiarité avant qu'elle s'offre et qui ouvrent toutes grandes les tablettes de leurs pensées au premier lecteur venu, regardez-les comme la proie complaisante de l'occasion et comme de vraies filles du métier! »

Le duel a lieu entre Hector et Ajax; mais il ne dure guère. Hector l'interrompt, à cause de la parenté qui l'unit à Ajax. En effet, l'Ajax de Shakespeare, composé du fils de Télamon et du fils d'Oïlée, est, par sa mère, parent d'Hector, comme l'est dans la fable antique le fils de Télamon. Sa mère est Hésione, tante d'Hector; il est donc son cousin germain. Les deux cousins cessent la lutte et s'embrassent tendrement. Puis, Hector, sur la demande d'Ajax et conformément au désir exprimé par Achille, va faire visite aux chefs grecs dans leurs tentes. Il dit à Ménélas : « Votre ex-femme se porte bien; mais elle ne m'a pas chargé de vous faire ses compliments. » Il dit à Nestor : « Laisse-moi t'embrasser, bonne vieille chronique. » La conversation d'Achille avec Hector est sauvage; mais le sauvage n'est point le Troyen, c'est le Grec.

« — Hector, dit Achille, j'ai repu mes yeux de ta personne; je t'ai étudié avec une attention scrupuleuse; je t'ai appris par cœur, membre à membre.

HECTOR. — Aie la complaisance de te tenir droit, je t'en prie; laisse-moi te regarder.

ACHILLE. — Regarde-moi tout ton saoûl.

HECTOR. — Bon! c'est fait.

ACHILLE. — Tu vas trop vite; moi, je vais, pour la seconde fois, t'examiner, membre à membre, comme si je voulais t'acheter... Cieux! dites-moi dans quelle partie de son corps je le tuerai. Sera-ce là, ou là, ou là? afin que je puisse désigner le siége de la plaie et indiquer la brèche par où s'enfuira l'âme du grand Hector. Répondez-moi, ô cieux! »

Cependant Troïlus, venu au camp grec avec Hector, demande à Ulysse de le conduire à la tente de Calchas.

Acte V et dernier. — La scéléralesse d'Achille se signale par quelques nouveaux traits. Au moment où il allait sortir de sa longue inaction et reprendre enfin les armes, il reçoit de Troie une lettre d'Hécube et un cadeau de Polyxène qui, toutes deux, l'invitent à tenir le serment qu'il a fait de ne plus guerroyer. « Je ne veux pas y manquer, dit-il. Tombez, Grecs! Gloire, éclipsetoi! Honneur, sois ballotté par le vent de l'opinion! Mon vœu principal est engagé ici; c'est à lui que j'obéirai. »

Mais transportons-nous devant la tente de Calchas, où est Cressida. Quelqu'un s'y est rendu, « pour importante affaire, a-t-il dit, *dont c'est maintenant l'heure pressante.* » Qui est cet homme si pressé? Diomède. Il fait nuit. Ulysse et Troïlus ont suivi Diomède sans être vus.

ULYSSE. — « Cachons-nous là, où les torches ne pourront nous éclairer.

DIOMÈDE. — Comment allez-vous, ma jolie pupille?

CRESSIDA. — Et vous, mon doux tuteur? Écoutez. Un mot. Plus près. Donnez l'oreille.

TROÏLUS. — Quoi! si familière?

ULYSSE. — Vous êtes ému, prince; partons, je vous en prie, de peur que votre déplaisir n'éclate en paroles de colère. Cette place est dangereuse; je vous en conjure, partons!

TROÏLUS. — Je vous en prie, restons; par l'enfer et tous les tourments de l'enfer, je ne dirai pas un mot.

DIOMÈDE. — Là-dessus, bonne nuit.

CRESSIDA. — Oui, mais vous vous en allez fâché.

TROÏLUS. — Est-ce que cela te fait de la peine? O fidélité flétrie!

ULYSSE. — Eh bien, seigneur, encore?

TROÏLUS. — Par Jupiter! je serai patient.

CRESSIDA. — Cher gardien, ah! mon Grec, revenez ici un moment.

ULYSSE. — Vous tressaillez, monseigneur. Ne voulez-vous point partir? vous allez éclater.

TROÏLUS. — Elle lui caresse la joue!

DIOMÈDE. — Mais voudrez-vous, alors?

CRESSIDA. — Oui, ma parole! Si j'y manque, ne vous fiez plus à moi.

DIOMÈDE. — Donnez-moi quelque gage comme garantie.

CRESSIDA. — Je vais en chercher un. »

Cressida s'éloigne et revient un instant après avec la manchette que lui a donnée Troïlus : « Tenez, Diomède, gardez cette manchette. »

... Je n'ai pas besoin de dire que le pauvre amant trompé fait serment de tuer Diomède. Cressida aussitôt rentrée dans sa tente, il éclate en plaintes amères où l'incurable amour se fait encore sentir à travers l'indignation et la rage :

« Est-ce que Cressida était bien ici?... Ne le croyons pas, pour l'honneur du sexe féminin. Pensons que nous avons eu des mères. Elle, ici? Non; c'était la Cressida de Diomède. Cressida m'appartient, enchaînée à moi par les liens du ciel... Écoute, Grec. Autant j'aime Cressida, autant je hais son Diomède. Cette manchette qu'il doit porter sur son casque est à moi. Quand ce serait un casque forgé par l'art de Vulcain, mon épée le fendra... O Cressida! ô fausse Cressida! fausse, fausse, fausse... Que toutes les perfidies soient mises en face de ton nom souillé, et elles sembleront glorieuses. »

Cependant Énée vient chercher Troïlus qui s'oublie dans le camp des Grecs; il lui donne avis qu'en ce moment Hector, à Troie, s'arme pour la bataille.

Entrons dans le palais de Priam. Andromaque a fait un songe qui la remplit d'un sombre pressentiment. Elle conjure son époux de ne point sortir aujourd'hui. Cassandre joint ses avertissements prophétiques aux supplications de sa belle-sœur, mais en vain. Hector repousse les deux femmes; il ira, lui, au champ d'honneur; mais, voyant son jeune frère Troïlus qui s'est armé et se prépare à le suivre, il lui conseille de rester : « Ôte ton harnais de bataille, jouvenceau! je suis aujourd'hui en veine de cheva-

lerie. Toi, laisse grossir tes muscles jusqu'à ce que leurs nœuds soient assez forts. Désarme-toi, va, et n'en doute pas, brave enfant, seul aujourd'hui je suffirai pour vous défendre tous. » Langage deux fois généreux de la part du héros qui, dans le conseil des Troyens, soutenait un avis pacifique contre la jeunesse écervelée qui réclamait la guerre. Mais les conseils d'Hector sont inutiles; Troïlus a soif de vengeance et de sang. Il reproche à son frère aîné les sentiments trop chevaleresques qui lui font, après le combat, épargner les vaincus; il est, lui, pour la guerre à outrance, pour la guerre barbare : « Bien souvent, quand les Grecs vaincus tombent au vent de votre épée sifflante, vous leur commandez de se relever et de vivre. — Oh! c'est là le beau jeu. — Jeu de dupe, Hector, par le ciel! Que la vengeance envenimée dirige nos épées, faisons-leur faire une besogne impitoyable, et défendons-leur la pitié! — Fi, sauvage, fi! — Hector, telle doit être la guerre. »

Priam intervient inutilement pour empêcher Hector de sortir. Inutilement aussi, inutilement toujours, Cassandre prophétise une dernière fois. Les deux frères sont partis pour le champ de bataille.

La mêlée s'engage. Des groupes de guerriers aux prises passent successivement sur le théâtre, comme c'est l'usage dans ces scènes finales des drames historiques de Shakespeare, qui doivent produire à la représentation un effet si bizarre. Diomède s'empare du cheval de Troïlus et envoie sa capture à Cressida. Hector tue Patrocle, et cette mort réveille Achille, qui jure de venger son ami. Mais sa vengeance est infâme. Nous voici arrivés à l'endroit de cette parodie tragi-comique le plus fait pour scandaliser les classiques admirateurs de l'*Iliade*.

Dans une première rencontre d'Achille et d'Hector, Hector, voyant son ennemi accablé de fatigue, lui a offert, avec la courtoisie d'un Roland ou d'un Olivier du moyen âge, de se reposer et d'attendre pour en venir aux mains que les forces lui soient revenues. Achille, de très-mauvaise grâce et en répondant à la politesse d'Hector par des injures, a profité de son invitation. Vers le soir, Hector dit : « Mon travail de la journée est fini, je vais respirer à l'aise. Repose-toi, mon épée. Tu as eu ton saoûl de sang et de mort. » Disant ces mots, il retire son casque et sus-

pend derrière lui son bouclier. A ce moment, Achille arrive avec ses Myrmidons, et voyant Hector désarmé, fond sur lui. — « Je suis désarmé, dit Hector. N'abuse pas de cet avantage, ô Grec! » Mais Achille : « Frappez, camarades, frappez! voici l'homme que je cherche », et Hector tombe frappé à mort.

« Allons, poursuit Achille, attachez son cadavre à la queue de mon cheval, que je traîne ce Troyen tout le long de la plaine.

Cris au loin. — Achille! Achille! Hector est tué! Achille!

DIOMÈDE. — Le bruit dit qu'Hector est tué, et par Achille.

AJAX. — Si cela est vrai, qu'il ne s'en enorgueillisse pas. Le grand Hector le valait bien.

AGAMEMNON. — Si les dieux nous ont fait la faveur d'une telle mort, la grande Troie est à nous, et nos rudes guerres sont finies. »

Au camp des Troyens, la désolation est profonde.

TROÏLUS. — « Hector est tué.

Tous. — Hector!... les dieux nous en préservent!

TROÏLUS. — Il est mort, et attaché à la queue du cheval du meurtrier, qui le traîne brutalement le long de la plaine infâme. Cieux! armez-vous de courroux, faites-nous vite sentir les effets de votre rage. Asseyez-vous sur vos trônes, ô dieux, et souriez à Troie! abrégez vos coups par pitié, et ne faites pas languir notre inévitable destruction... Hector n'est plus! Qui apprendra cette nouvelle à Priam ou à Hécube? Que celui qui veut être à jamais appelé hibou de sinistre nouvelle aille dans Troie et dise : Hector est mort! Ce mot-là changera Priam en pierre, transformera en sources et en Niobés les jeunes filles et les épouses, en froides statues les jeunes gens, et, pour tout dire, fera évanouir Troie de douleur. »

Au moment où Troïlus s'éloigne, Pandarus arrive d'un autre côté : « Écoutez, écoutez donc », dit-il. — Mais Troïlus : « Arrière, laquais entremetteur! que l'ignominie et la honte s'acharnent sur ta vie et vivent à jamais avec ton nom! »

Troïlus sort, et Pandarus, s'avançant sur le théâtre, débite un épilogue cynique.

La légende des amants (1).

On a lu plus haut le passage du vingt-quatrième chant de l'*Iliade*, où Homère fait mention de Troïlus seulement pour dire qu'il combattait monté sur un char et qu'il est mort; mais l'antiquité devait avoir d'autres traditions sur Troïlus. Il y avait une tragédie de *Troïlus* par Sophocle, qui est perdue, et dont il ne reste que quatre vers. D'anciens commentateurs d'Homère rapportent que le destin de Troie était lié à celui de Troïlus, et que la ville devait être prise si l'enfant mourait avant sa vingtième année; ils racontent que Troïlus fut tué par Achille dans le temple d'Apollon, et ils discutent la question de savoir si cette mort eut lieu avant ou après le moment où commence l'*Iliade*. Horace, Virgile, Ausone, Sénèque le tragique, Apollodore, Lycophron, Athénée, Quintus de Smyrne, d'autres poëtes ou grammairiens de l'antiquité gréco-latine parlent de Troïlus; mais ils n'ajoutent rien à sa légende, et se bornent à répéter, avec plus ou moins de déloppements, qu'il était jeune et qu'il a été tué par Achille. Citons seulement le passage de Quintus de Smyrne (IVe siècle après J.-C.) :

« Dans les murs sacrés de Troie, Hécube avait mis Troïlus au monde; mais il ne lui fit pas un long honneur, car la lance et la vaillance du rude Achille l'avaient privé de la vie... Parfois, dans un jardin fleuri, sur le bord d'un ruisseau, la faux aiguë vient chercher l'épi vert ou le pavot; elle les tranche avant qu'ils aient porté leur fruit, et ne les laisse pas venir jusqu'à leur douce maturité ni durer jusqu'à la moisson prochaine; le fer brillant lui a enlevé l'espoir de ces rejetons que la rosée humide avait promis à sa maturité. Ainsi Achille avait tué le fils de Priam, comparable aux dieux, quand il était adolescent, ignorant des charmes d'une épouse et se livrant encore aux jeux de l'enfance; ainsi la Parque l'avait enlevé au moment où il montait vers les années de la joyeuse puberté, au moment où le corps devient fort et l'homme audacieux (2). »

(1) Ouvrages qui ont servi à la composition de ce chapitre : *Introduction* de MM. L. Moland et C. d'Héricault aux *Nouvelles françaises en prose du XIVe siècle*, — *Le Roman de Benoît de Sainte-More et le Roman de Troie ou les Métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen âge*, par A. Joly; — *Die sage vom trojanischen Kriege in dem Bearbeitungen des Mittelalters und ihren antiken Quellen*, von Dr Hermann Dunger.

(2) *Introduction* de MM. Moland et d'Héricault, pp. XLVIII à LII.

Pour Cressida, Cryseyde, Brisaïda, Briséida, nous avons dit qu'on peut chercher indifféremment les origines homériques de ce nom, soit dans Chryséis, fille du prêtre d'Apollon, Chrysès, soit dans Briséis, la captive et la maîtresse d'Achille. Au début de l'*Iliade*, Chrysès vient racheter sa fille, qui est tombée en partage à Agamemnon après une attaque victorieuse des Grecs. Agamemnon refuse la rançon qu'on lui offre; Apollon, pour venger son prêtre, frappe de ses traits l'armée grecque qui périt décimée par la peste. Calchas consulté, sur l'avis d'Achille, déclare que la peste ne cessera que si Chryséis est rendue à son père. Agamemnon, profondément blessé dans son orgueil, se voit contraint de restituer sa belle part du butin; mais il se venge en enlevant Briséis à Achille, qu'il déteste comme l'instigateur de l'oracle de Calchas. Les personnes qui aiment l'exactitude pour elle-même dans les détails insignifiants de l'érudition, auront la satisfaction tout à l'heure de pouvoir fixer leur préférence sur Briséis, plutôt que sur Chryséis, comme premier et véritable original de Cressida; mais, au fond, cela importe peu. Il n'y a rien de commun entre la légende de la coquette et celle de ces deux personnes de l'*Iliade*, qui sont restées dans toute l'antiquité classique telles qu'Homère les avait faites d'abord.

Au commencement du VIe siècle de notre ère ou dans le cours du Ve (on ne sait pas la date exacte), parut un livre qui a une importance sans seconde dans l'histoire littéraire du moyen âge, et aussi dans celle de la Renaissance : l'*Historia de excidio Trojæ*, histoire de la destruction de Troie, par un faussaire dont le vrai nom est resté inconnu, mais qui présentait son œuvre apocryphe comme la traduction de celle d'un prêtre phrygien nommé Darès, témoin oculaire de la guerre de Troie, et qui aurait écrit une sorte de journal du siége. A une époque un peu antérieure, un autre journal du siége, sous ce titre, *de Bello Trojano*, avait été rédigé par un autre faussaire qui se donnait comme étant Dictys le Crétois, contemporain aussi de la guerre de Troie et compagnon d'armes d'Idoménée. Le pseudo-Darès et le pseudo-Dictys ont été la grande et presque unique source de tout ce que le moyen âge a cru et de tout ce qu'il a raconté sur les événements qui font le sujet de l'*Iliade*. Ces deux auteurs ont pris la place d'Homère oublié, et, pendant dix ou onze siècles, aucun poëte de

la véritable antiquité, non pas même Virgile, n'a eu sur l'imagination des hommes une autorité supérieure à celle qu'ils avaient usurpée. Je reviendrai sur le faux Darès et sur le faux Dictys dans notre prochain chapitre, où je me propose d'étudier la légende de la guerre de Troie au moyen âge et jusqu'au siècle de Shakespeare; je ne traite ici que de la légende de Troïlus et de Cressida, et je n'ai à prendre dans l'un et dans l'autre apocryphe que ce qui est relatif aux deux amants. Je les appellerai dorénavant Darès et Dictys tout court, sans joindre à leurs noms l'épithète destinée à rappeler que nous avons affaire à des imposteurs. Il paraît qu'il a réellement existé un Darès de Phrygie, prêtre de Vulcain, et un Dictys de Crète, compagnon d'armes d'Idoménée; l'*Iliade* les mentionne (1), et on a lieu de croire qu'ils ont laissé sur la guerre de Troie des documents dont Homère tira parti. Élien assure que les écrits de Darès (il ne parle pas de Dictys) existaient encore de son temps; mais ce ne sont point ces documents, perdus dans le naufrage de l'antiquité classique, qui reparurent au VIe siècle.

Darès et Dictys parlent de Troïlus. Citons Dictys d'abord : « Lycaon fut pris, ainsi que Troïlus, fils de Priam; Achille, furieux de n'avoir pas encore reçu la réponse qu'il attendait de Priam, le fit étrangler. A cette nouvelle, les Troyens, songeant à la grande jeunesse de Troïlus, poussent des gémissements et célèbrent sa mort avec des pleurs et des clameurs lugubres; car l'enfant, à peine adolescent, était aimé de tous pour la grâce et la beauté de son corps, pour sa modestie et la droiture de son cœur. » Darès affirme que « Troïlus était grand, très-beau, courageux, d'une vigueur au-dessus de son âge et impatient de se signaler. » Il ajoute : « Ulysse et Diomède disaient que Troïlus n'était pas moins vaillant qu'Hector. » Il nous apprend aussi qu'Achille n'a pu tuer le brave Troïlus qu'en l'attaquant par derrière, en trahison.

Ainsi, voilà Troïlus qui commence à se dessiner et à grandir. Ce n'est plus l'adolescent de l'antiquité classique, tendre fleur moissonnée avant l'âge. Dans un conseil de guerre tenu par Priam, il prend hardiment parti avec Pâris pour l'action et la lutte, combattant, comme au second acte de la pièce de Shakespeare,

(1) Chant V. Voir L. Moland et C. d'Héricault, p. LIII.

Hélénus qui donne des conseils timides; c'est déjà un héros, mais ce n'est pas encore un amoureux.

Il n'est pas question de Cressida dans Dictys. Darès, qui aime à faire des portraits, va nous tracer le sien : « Briséida, dit-il (et ceci semble trancher en faveur de la captive d'Achille, Briséis, la question des origines de Cressida), Briséida était belle, grande, blanche, avec des cheveux blonds (1), des sourcils qui se joignaient à leur naissance, des yeux gracieux, le corps bien proportionné; elle était douce, affable, pudique de cœur, simple et pieuse. » Voilà tout ce que nous trouvons sur Briséida dans Darès : son simple signalement. Il n'est question ni de sa parenté avec Calchas, ni de l'histoire de ses amours, ni de sa coquetterie. Elle n'est que Briséis, la captive d'Achille. A propos de Calchas, notons en passant que Darès est le premier auteur qui ait imaginé de faire de ce prêtre un Troyen passé aux Grecs, parce que son esprit prophétique lui a révélé le fatal avenir de Troie.

L'inventeur de la légende de Troïlus et de Briséida est un trouvère normand qui vivait dans la seconde moitié du XII[e] siècle, c'est-à-dire à l'époque *classique* du moyen âge français, à une époque où notre littérature régnait en Europe comme au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, moins parfaite qu'alors assurément, mais douée d'une imagination peut-être plus féconde et plus vive. Malheureusement la langue de ce temps-là, plus logique et à certains égards meilleure que la nôtre, a fait plus que vieillir pour nous : elle est morte; nous ne pouvons la comprendre qu'avec peine et avec étude. Et, en outre, nous avons, à plusieurs reprises, si violemment et si complétement rompu avec notre passé, que nos propres antiquités nationales nous sont devenues vite non-seulement inconnues, mais étrangères. A défaut d'une connaissance directe et d'un sentiment vrai des œuvres de notre moyen âge, l'histoire est là; elle nous apprend qu'aux XI[e], XII[e], XIII[e] siècles, la littérature française avait l'initiative et l'influence : l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre ont longtemps imité toutes ses inventions. « Il y eut, écrit M. Littré dans la préface de son beau *Dictionnaire de la*

(1) Au moyen âge, ni homme ni femme n'était réputé beau s'il n'avait les cheveux blonds. Pandarus avoue avec regret, dans Shakespeare, que les cheveux de Cressida sont un peu moins blonds que ceux d'Hélène. Cependant Shakespeare ayant eu une maîtresse brune a réhabilité cette couleur. Voir son CXXVII[e] sonnet :

In the old age black was not counted fair, etc.

langue française, un assez long intervalle où la France fut sans ascendant littéraire sur le reste de l'Europe; mais il sépare deux époques où cet ascendant, le plus légitime de tous, puisque ceux qui le subissent veulent le subir, fut très-puissant : l'époque qui comprend le XII[e] et le XIII[e] siècle, et celle qui commence avec le siècle de Louis XIV... A l'âge primitif, ce fut l'originalité des créations et le parfait accord des conceptions avec les croyances et avec les mœurs qui recommandèrent à l'Europe notre littérature; à l'âge de maturité, ce fut la correction soutenue, l'élégance parfaite, la haute raison et, bientôt après, la hardiesse philosophique qui firent prendre les livres français à tant de mains étrangères. »

Le trouvère normand qui a imaginé la légende de Troïlus et de Briséida s'appelait Benoît de Sainte-More; l'épisode de leurs amours intervient dans un long poëme épique intitulé *le Roman de Troie*. — Un professeur à la faculté des lettres de Caen, M. A. Joly, a publié intégralement l'œuvre de Benoît de Sainte-More, et il y a joint, sur les métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen âge, un travail considérable, du plus haut intérêt, que l'Académie des inscriptions et belles-lettres a couronné. Je dois beaucoup à ce savant mémoire, en ce qui touche la légende des deux amants, et plus encore en ce qui touche la légende troyenne. Comme nous faisons ici de la littérature et non de la philologie, je me permettrai, pour plus de clarté, de modifier dans le sens de l'orthographe moderne toutes les citations de vieux français et même de traduire, au besoin, quelques mots.

Darès, à peu près seul, a fourni la matière du *Roman de Troie*. Dans une sorte de préface qui précède son récit, Benoît annonce que Darès est son guide, qu'il le suivra, mais que pourtant il ne se refusera pas le plaisir d'insérer çà et là quelque jolie invention, si l'occasion s'en présente :

Le latin suivrai et la lettre.
Nulle autre rien (1) n'y voudrai mettre,
Sinon comme le trouve écrit.
Je ne dis pas qu'aucun bon dit
N'y mette, si faire le sai,
Mais la matière ensuivrai.

L'épisode de Briséida la coquette est un de ces « bons dits » que Benoît de Sainte-More a pris la licence d'ajouter au fond

(1) Chose.

matériel de Darès; cela rompt agréablement pour nous la monotonie d'un poëme de plus de trente mille vers, où les batailles succèdent uniformément aux batailles. Car les lecteurs ou plutôt les auditeurs du moyen âge avaient l'imagination naïve et aisément satisfaite des peuples comme des individus enfants : ils ne se lassaient pas d'entendre raconter des histoires et toujours les mêmes histoires; leurs poëtes ignoraient l'art de composer, c'est-à-dire de prendre dans un sujet le point essentiel et de tout grouper autour de ce centre, avec mesure et proportionnellement à l'importance de chaque chose. Ils allaient tout bonnement à la suite des événements eux-mêmes, commençant à la première origine et finissant à l'extrême fin; tout poëme pour eux était un cycle. De là cette prolixité qui aujourd'hui nous assomme. « En général, écrit Sainte-Beuve, l'infini ou l'indéfini, l'interminable, est le cachet de ces œuvres sans art... Ces gens-là ont la passion du long... Tout se déroule, rien ne se noue. » C'est donc une bonne fortune de rencontrer dans ces poëmes immenses un épisode relativement court, complet en soi, qui peut se détacher du reste de l'histoire, tout comme, dans la pièce de Shakespeare, les amours de Troïlus et de Cressida sont indépendants et séparables du reste de l'action.

Troïlus n'est pas le personnage intéressant du récit de Benoît. On peut passer sous silence le long et insignifiant portrait que le poëte fait de lui; mais il faut s'arrêter devant celui de Briséïda. C'est la première esquisse du tableau que Shakespeare devait peindre, et, chose bien plus remarquable encore, cette esquisse n'est pas seulement la première, elle est *l'unique :* beaucoup d'autres auteurs, dont quelques-uns avaient du génie, tels que Boccace et Chaucer, ont repris le portrait de la jeune Troyenne, mais pour l'altérer gravement dans son caractère essentiel, si bien que l'ébauche originale de notre vieux trouvère est seule restée, à travers toutes ces retouches, vraiment conforme au type choisi et fixé par le grand poëte de la Renaissance.

« Elle était avenante, dit Benoît, ni trop petite, ni trop grande; elle était plus belle et blonde et blanche que fleur de lys ou neige sur branche, mais ses sourcils qui se rejoignaient lui mésavenaient quelque peu. Elle avait les yeux beaux de grande manière, et était *tout à fait belle parlière.* Elle était de tenue élé-

gante et de sage contenance. Elle fut bien aimée et aima bien aussi, mais *son cœur était changeant*. Elle était de nature amoureuse, et simple, et aumônière, et charitable. »

« Belle parlière » — « cœur changeant » : tels sont les deux traits intéressants et nouveaux de cette description, où l'auteur, pour le reste, ne fait guère que reproduire Darès. Briséida est devenue la fille de Calchas. Son histoire est celle que Shakespeare nous a contée : Troïlus et Briséida s'aiment, ils sont heureux; mais un jour Calchas réclame sa fille. Elle est conduite au camp des Grecs, et se console avec Diomède d'avoir perdu Troïlus. Laissant de côté la suite bien connue des faits de ce petit roman, c'est sur les traits de caractère seulement que je veux insister.

Benoît de Sainte-More commence son récit à l'heure de la séparation de Troïlus d'avec Briséida. J'emprunterai, autant que possible, mes citations à une traduction en prose du moyen âge, qui, sensiblement postérieure à l'œuvre de Benoît, est plus aisée à comprendre que ses vers et qui a l'avantage de conserver la bonne grâce du vieux français :

« Quiconque soit en joie et en liesse, Troïlus est durement découragé pour la fille de Calchas; car bien l'aimait de tout son cœur, et elle lui. Et quand la pucelle sut qu'il lui fallait aller en l'ost (1), si commença à faire grand deuil. Lasse! fit-elle, quelle douleur, quand il me faut laisser la terre où je fus née et les gens entre qui je fus nourrie et m'en aller entre gens étrangers! Ha! Troïlus, biau doux ami, qui sus toute rien (2) m'avez aimée, et je vous aimais de tout mon cœur. Donc que je ne sais comment je puisse sans vous durer. Ha! roi Priam, puisqu'il te plaît d'envoyer moi hors de la terre où j'ai eu tous les biens et tous les honneurs, à Dieu ne plaise que je sois vive jusques au jour! Vienne la mort! car sus toutes choses la désire. Troïlus vint à elle... et pleurèrent embedeux ensemble et moult tendrement. Car bien savait que demain seront loin l'un de l'autre, si que jamais n'auront loisir de leur volonté faire... Et disaient que en grand ennui et douleur les a mis cil qui départir les fait... Et ainsi se démenèrent jusques à l'ajournant. Et quand Troïlus

(1) L'armée (des Grecs).
(2) Chose.

s'en fut allé, la damoiselle appareilla son erre (1) et fit trousser son riche trésor et ses draps, et puis prit congé de maints qui furent courroucés (2). »

Suit un détail qui a son importance psychologique : la description de la toilette de Cressida; elle est fort longue, et il est extrêmement probable que le poëte, en la faisant, s'est simplement laissé aller au goût du moyen âge pour les énumérations qui n'en finissent pas; mais cela ne doit point nous empêcher d'y voir un trait, instinctif et inconscient, du caractère de la coquette. L'absence d'intention chez un poëte, et surtout chez un poëte naïf, n'a jamais été une raison aux yeux d'un critique qui sait son métier pour s'interdire de chercher dans son œuvre mille sens que lui-même n'y soupçonnait pas (3).

« La damoiselle fut vêtue et appareillée moult richement, et eut un mantel qui fut fait en Inde la majeure par art et par engin de négromancie. Et était la robe vermeille et blanche et changeait sa couleur plusieurs fois le jour selon le cours du soleil. Et l'envoya un sage poëte de l'Inde la majeure à Calchas par grand amour. La penne (4) du mantel était moult chère. Car elle était d'une peau tout entière sans nulle couture, qui était d'une bête qui s'appelle dindialos qui habite en Orient. Et était de si diverses couleurs qu'il n'est couleur ni en pierres ni en fleurs de quoi elle ne fût coulourée. Et prennent cette bête une manière de gens qui s'appellent Cynocéphales qui ont tête de chien... L'ourlet du mantel était d'une bête de grand prix qui habite au fleuve du paradis terrestre. Et si fut moult chèrement ornée de pierres précieuses. Si biau ni si riche manteau ne fut onques vu; et moult lui advenait bien. Et d'autres garnements fut-elle bien richement ornée (5). »

Briséida s'est mise en route. Ici le poëte primitif se croit obligé de nous donner par avance un avis, dont l'art consommé de Shakespeare n'aura aucun besoin : il nous annonce que la belle enfant sera infidèle. Cette précaution, qu'il juge nécessaire, est assuré-

(1) Se prépara à partir.
(2) Désolés. — Joly, ouvrage cité, p. 425.
(3) Pour l'explication de ce paradoxe, voir plus loin le commencement de notre étude sur Brutus.
(4) Fourrure.
(5) Joly, p. 425.

ment un procédé peu habile; mais au moins, avec Benoît de Sainte-More, notre esprit déjà tenu en éveil par certaines indications du portrait moral de la jeune fille et par la connaissance de ses goûts luxueux, puis dûment prévenu de son péché futur, n'est pas pris par surprise; quand on n'est pas un grand artiste, c'est quelque chose que d'être un bon logicien. La logique et l'art ont manqué à Boccace et à Chaucer. Chez eux, l'infidélité de Cressida éclate comme un coup de tonnerre, sans préparation d'aucune sorte; le lecteur tombe des nues, et les écrivains eux-mêmes manifestent leur surprise par de grandes exclamations. Cet étonnement subit d'un narrateur devant son propre récit, n'est-ce pas quelque chose de bien plus maladroit que les précautions naïves et les transitions lourdes?

La damoiselle est courroucée (1),
Mais bientôt sera apaisée.
Bientôt elle aura oublié,
Et son courage (2) ainsi changé
Que peu lui souviendra de Troie.
Si elle a deuil, elle aura joie.
A tel qui ne la vit de jour (3)
Bientôt aura donné s'amour.
Bientôt sera réconfortée.
A femme deuil dure petit;
A un œil pleure, à l'autre rit.
Moult changent tôt leur courage (2).
Assez est folle la plus sage.

Quant qu'elle a (4) eu sept ans aimé,
A-t-elle en un jour oublié...
Salomon dit en son écrit,
(Cil qui tant eut sage esperit) :
Qui fort femme (5) pourrait trouver
Le Créateur devrait louer...
Beauté et chasteté ensemble
Est moult rare chose, ce semble.
Chères pierres (6), vaisselle d'or
N'est comparable à tel trésor.

Comme dans le monologue que lui prête Shakespeare, la coquette, s'apercevant qu'on l'aime, se promet de prendre des

(1) Désolée.
(2) Cœur.
(3) Jamais.
(4) Tout ce qu'elle a.
(5) Femme forte.
(6) Pierres précieuses.

airs hautains, pour irriter le désir et pour assurer sa domination.

La damoiselle est moult haitiée (1),
Et moult se fait joyeuse et liée (2)
De ce qu'il est dedans ses lacs...
Toujours ont dame telle nature...
Si une voit que vous l'aimez,
Toujours vous fera ses orgueils.

Briséida est accueillie au camp des Grecs comme dans la pièce de Shakespeare :

Moult fut la donzelle louée.
Les Grégeois l'ont moult regardée.
Moult est belle, disent-ils tous.

Ce n'est pas seulement sa beauté, c'est son esprit que la jeune Troyenne fait admirer; et tel est son succès, qu'avant quatre jours révolus elle se sent déjà toute consolée, et n'a plus « ni volonté ni courage de retourner en la cité ».

Diomède lui offre son cœur. « Entre les Grégeois était venu Dyomèdes en grand pompe (raconte un des nombreux compilateurs du moyen âge qui ont paraphrasé en prose *le Roman de Troie*); lequel, tantôt qu'il vit la grand beauté de Briseyda, il la prit en si grand amour que onque puis ne la laissa, si s'approcha d'elle et l'accompagna en devisant et jouant avec elle jusques à la tente de son père. En cette voie lui dit Dyomèdes tout son courage (3), à quoi elle répondit en s'excusant courtoisement que son amour ne lui donnait ni octroyait *pour cette fois...* »

Gracieuse façon de réserver l'avenir, qui se retrouve chez tous les imitateurs de Benoît : dans Jacques Milet, Cressida refuse son cœur à Diomède, *à tout le moins pour le présent;* dans Raoul Lefèvre, elle répond qu'elle le refuse *à cette heure.* « De cette réponse eut Dyomèdes grand joie, pour ce qu'il ne fut point refusé du tout (4)... Briséida faisait moult sagement en lui donnant espoir sans l'éconduire de tous points; par quoi Dyomèdes s'enflambait de tous points en son amour. »

Ainsi encouragé, Diomède tente un second assaut du cœur de la belle personne, et la réponse de Briséida est cette fois qu'« elle

(1) Joyeuse.
(2) En liesse.
(3) Cœur.
(4) Absolument.

ne pouvait haïr celui qui de si bon cœur l'aimait »; c'est la version de Raoul le Fèvre; un autre traducteur dit: « puisqu'il m'aime, je ferais que vilaine si je ne l'aimais »; et Benoît:

> Et si li di que tort aureie,
> Puisqu'il m'aime, si le heieie (1).

On suit pas à pas les progrès du siége. Bref, elle succombe. Pour justifier à ses propres yeux son manque de foi, elle trouve alors une excuse hautement humoristique: « J'étais triste jusqu'à la mort en ne recevant aucune consolation de Troylus; j'en fusse morte, si je n'avais cherché à m'en consoler. »

Il ne faut plus oublier le vieux Benoît de Sainte-More, car nous avons à son égard une longue injustice à réparer: des voleurs littéraires ont substitué leurs noms au sien, avec un tel succès que le pauvre trouvère normand, presque ignoré pendant cinq ou six siècles (2), n'a été remis en possession de tous ses titres que par l'érudition contemporaine. Le moyen âge n'avait pas nos scrupules en matière de propriété littéraire. Cela s'explique par le caractère de la poésie à cette époque : elle avait quelque chose d'impersonnel; la griffe originale des auteurs n'y marquait pas encore sa vigoureuse empreinte. Et puis, c'est un trait commun à tous les enfants, peuples ou individus, de jouir d'une œuvre de l'art comme d'une œuvre de la nature, sans se soucier de savoir qui l'a faite, sans songer qu'elle n'est pas venue au monde sans parent, qu'il y a là l'intéressante production d'un effort individuel, et qu'il vaut la peine de s'informer si elle est signée de Pierre ou de Paul. L'indifférence à cet égard était poussée si loin qu'un traducteur français du XIV[e] siècle, traduisant un ouvrage de Boccace, écrit que l'œuvre qu'il a sous les yeux est de Pétrarque. Un plagiaire du XIII[e] siècle republia *le Roman de Troie* sous son nom, effaçant partout le nom de Benoît pour mettre le sien à sa place, et portant l'impudence jusqu'à s'étonner tout haut qu'on n'eût jamais raconté avant lui l'histoire de Troie d'après Darès. Mais le plus fortuné des spoliateurs de Benoît fut le fameux Guido Colonna, médecin sicilien, qui, un siècle après notre poëte, mit en mauvais latin *le Roman de Troie*. Le succès de sa contre-

(1) Vers 14301 et 14302 du texte donné par M. Joly.

(2) Les érudits, sans lui rendre toute la justice qui lui était due, connaissaient pourtant au moins son existence avant les dernières découvertes. Douce le cite.

façon fut immense. On la traduisit en italien, en anglais, en espagnol, en haut allemand, en bas saxon, en hollandais, en danois, en flamand, en bohémien, et même en français! Il y a dix-huit manuscrits de Guido, rien qu'à la Bibliothèque nationale de Paris. « C'est son nom, dit M. Joly, qu'on prononcera désormais toutes les fois qu'il sera question de la fabuleuse *Iliade* du moyen âge. Il passera pour l'auteur original, et Benoît pour l'imitateur. De savants commentateurs de Virgile citent encore Guido et ne connaissent pas même le nom de Benoît » (1).

La contrefaçon de Guido n'est pas une simple traduction. On en use librement avec un auteur qu'on pille sans le nommer. Il ne se fait donc aucun scrupule de l'embellir — ou de l'enlaidir. Cressida prend chez lui le caractère passionné d'une femme du Midi. A propos de la séparation des deux amants, notre Sicilien écrit avec plus d'énergie que d'élégance :

« Elle répandit sur ses vêtements une si grande abondance de pleurs qu'on eût pu, en tordant sa robe, en faire couler une masse considérable d'eau. Elle déchirait de ses ongles sa bouche charmante, séparait de sa peau blanche ses cheveux dorés épars sur ses épaules, et tandis qu'avec ses ongles cruels elle déchire encore ses joues, déjà teintes de sang, on eût cru voir des lys déchirés mêlés avec des roses en lambeaux... etc. »

La partie la plus intéressante du livre de Guido était l'épisode de Troïlus et de Cressida. Boccace le sentit quand il lut avec toute l'Europe lettrée la contrefaçon du médecin sicilien, et il résolut de reprendre cette histoire pour y imprimer le cachet de son génie. Il publia sous ce titre, *Filostrato*, c'est-à-dire *l'Homme terrassé par l'amour*, une œuvre originale, profondément différente de celle de Guido et de Benoît. Il était alors amoureux de cette Fiammetta qu'il a tant célébrée, et c'est son propre cœur qu'il fait parler, ce sont ses souvenirs personnels qu'il raconte dans le *Filostrato*, peignant des plaisirs qu'il a ressentis, décrivant une séparation dont il a souffert, rapportant des angoisses et des tourments qu'il a connus lui-même, et ajoutant aux tristesses de l'absence les amertumes et les désespoirs de l'abandon. L'importance relative des personnages change ici naturellement : ce n'est plus Briséida, c'est Troïlus, c'est-à-dire Boccace, qui

(1) Même chose est arrivée pour la chronique de Turpin.

occupe le premier plan. Tout l'intérêt se concentre sur son amour, et le caractère de Briséida est effacé. L'ouvrage est tellement un roman intime, un poëme personnel, qu'on y voit Troïlus rencontrer Briséida pour la première fois *dans une église :* c'est dans une église aussi que Boccace aperçut d'abord la femme qu'il a aimée; par un autre retour sur sa propre histoire, le poëte italien a transformé en une jeune veuve la fille de Calchas.

Comment ne sent-on pas qu'une œuvre aussi profondément subjective, lyrique et passionnée ne peut rien avoir de commun avec les qualités d'observation et de finesse qui distinguent l'art du romancier et du poëte dramatique, et pourquoi vient-on louer ce poëme à contresens en parlant de sa rare valeur psychologique comme peinture du cœur humain? Le *Filostrato* est un chant d'amour; à ce titre on peut l'admirer; mais ce n'est point une étude de caractères. Faut-il montrer l'inconsistance de celui de Cressida? Le poëte nous dit qu'« elle s'est tenue et se tient plus honnêtement que nulle autre dame (1) », que c'est « celle qui plus méprise les faits d'amour. » Elle résiste assez longtemps à Troïlus. Lorsque enfin elle cède à l'amour, c'est avec l'abandon le plus entier, le plus tendre et le plus sincère qui fut jamais : « Je vous prie que tant que je serai loin de vous, ne veuillez point prendre d'autre dame, tant soit belle ni gracieuse; car si je le savais, vous pouvez croire que je me tuerais comme femme hors du sens, et me plaindrais outre mesure que contre droit et raison vous m'aurez laissée pour une autre, car vous savez que êtes plus de moi aimé que oncques homme ne fut de dame. » Dans le camp des Grecs, elle gémit, elle pleure « de ne plus voir sa douce amour. Il n'est nul qui, s'il l'eût vue en cette douleur et angoisse, eût pu se tenir de pleurer, tant la faisait piteux voir; car à toute heure que elle pouvait avoir temps, son métier n'était fors de gémir et de plaindre. » Comment l'écrivain va-t-il s'y prendre pour faire passer Cressida de l'amour de Troïlus à l'amour de Diomède? « Elle avait toujours son cœur ferme à son ami loyal Troïlus; mais il ne lui dura guères, car elle mua en bref son opinion et abandonna celui qui tant loyalement l'aime pour un nouvel amant... Sa grande et loyale intention bientôt fut changée pour une autre nouvelle amour. » Je demande s'il y

(1) J'emprunte les termes d'une traduction française de la fin du XIVe siècle.

a ici ombre de talent et de vie dramatique, ombre même de logique et de vraisemblance?

Ce n'est point avec la faculté judiciaire, c'est avec l'âme, le cœur, les sens et tout ce qu'il y a en nous d'affectif et de morbide que nous pouvons goûter le charme du poëme de Boccace. Troïlus, nature italienne, sans ressort et sans énergie, succombe à la violence de sa passion. « Toute la vertu du corps s'en était partie, et lui était demeuré à ses membres si peu de force que à peine se pouvait soutenir. » Quand il a perdu tout espoir, il parle de se tuer, mais il n'en a pas le courage : « O méchante fortune! pourquoi ne m'ôtais-tu mon père ou Hector mon frère, en qui repose toute vaillance et toute l'espérance de cette guerre qui à présent est? Pourquoi n'emportas-tu ma sœur Polyxène, ou Pâris mon frère, avec la belle Hélène? Si tant seulement Brisaïda me fût demeurée, de nul autre dommage ne me chaudrait... O âme triste, pourquoi ne t'enfuis-tu du plus malheureux corps qui oncques fut? O âme lâche et méchante, sors du corps et suis Brisaïda! Hélas, pourquoi ne le fais-tu? » Il tombe malade et se met au lit. « En peu d'heures fut la chambre pleine de dames et de damoiselles et de toutes manières et façons d'instruments mélodieux. D'un côté était Polyxène sa sœur, qui ressemblait un ange tant elle était belle; de l'autre part était la très-belle Hélène; et d'avant lui était Cassandre, Hécube et Andromaque, et plusieurs autres cousines et parentes qui illecques étaient assemblées. Chacune d'elles le réconfortait à son pouvoir, et aucunes lui demandaient quel mal il sentait. Mais il ne répondait rien, et en son piteux cœur lui souvenait de Brisaïda; mais toujours sentait-il aucune (1) douceur de la mélodie des sons qui là étaient. »

Bon tableau de la mollesse italienne! des femmes et de la musique autour d'un lit où un beau jeune homme languit d'amour. — Dans Benoît de Sainte-More, Troïlus passe vite de la douleur au mépris pour l'infidèle qui l'a quitté; ce mépris s'exprime avec la froide ironie d'un cœur absolument guéri : le héros, se jetant dans la mêlée, crie à Diomède de bien veiller sur Cressida; car c'est une fille à courte foi qui le trompera sûrement à son

(1) Quelque.

tour et qui ne peut manquer de lui donner un successeur. Plus complet encore dans Shakespeare, Troïlus unit les deux choses : le cri douloureux d'un cœur blessé et l'énergie d'une résolution virile. Le Troïlus de Benoît de Sainte-More est un Gaulois; celui de Boccace, un Italien : le Troïlus de Shakespeare est un homme.

C'est dans Boccace que le personnage de Pandarus fait sa première apparition; mais Pandaro diffère, comme le jour de la nuit, du Pandarus de Shakespeare et de Chaucer, et ce contraste fait vivement ressortir la nature morale des gens du Nord opposée à celle des méridionaux. Nous avons vu quel triste sire est, dans Shakespeare, l'oncle Pandarus. Dans Chaucer, il est pire encore. Il est clair qu'aux yeux des Anglais cet homme fait un vilain métier. — Pandaro, lui, n'a rien de vil. « Boccace, a dit un critique, était un trop fidèle esclave de l'amour, pour que tout ce qui touchait à l'amour, tout ce qui procurait l'amour, ne fût pas sacré à ses yeux et presque vénérable. » Son entremetteur est donc un chevalier, amoureux lui-même et surtout ami fidèle, désintéressé, dévoué jusqu'à la mort, qui considère comme un devoir d'amitié et de chevalerie de servir la passion de Troïlus, mais qui n'attend aucune récompense en retour. Il fait « ce qu'un ami doit faire pour un autre quand il le voit en tribulation ». Vraiment, c'est de beaucoup le plus noble caractère du *Filostrato*. L'opinion sévère d'un peuple moral le jugera profondément corrompu; mais il faut le laisser dans son milieu, dans cette Italie où la volupté est naturelle, où aimer n'est pas seulement une loi de la nature, mais une convenance de la société, et où il n'y a point d'amoureux transis. Troïlus, sincèrement touché de ce que Pandaro a fait pour lui, trouve tout simple de lui offrir sa sœur Polyxène et la belle Hélène : « Et afin que vous connaissiez l'amour que je vous porte, j'ai ma sœur Polyxène, de laquelle on prise la beauté sur toutes autres, et encore y est la belle Hélène, femme de mon frère; ouvrez un peu votre cœur à savoir si nulle lui en plaît; puis laissez-moi faire à celle qui plus lui plaira. » Ainsi voilà Troïlus, par reconnaissance, tout prêt à devenir un Pandaro pour Pandaro. Écoutons encore les consolations que cet ami donne à cet amoureux quand il a perdu Briséida : « Vous voyez que toute cette cité est pleine de belles et gracieuses dames; et je vous jure, sur l'amour et loyauté que

je vous porte, n'y en a nulle, tant soit fière et entière, qui, si elle voit et connaît que vous soyez d'elle amoureux, n'ait merci de vous. Et me laissez faire, car *j'en veux avoir la peine*... La nouvelle amour chasse la vieille; le nouveau plaisir que vous aurez chassera votre présent martyre » (1).

Chaucer, imitant Boccace, écrivit vers 1360 son poëme de *Troylus and Cryseyde*. Il n'était pas dans la même disposition morale que l'auteur italien, il n'avait point de peine de cœur, et son Troïlus n'a rien de particulièrement passionné. Sa Cryseyde est une veuve, comme dans Boccace; mais c'est une veuve bien plus inexpugnable encore que la Briséida italienne, et Troïlus ne peut en venir à bout que par une trahison, une scélératesse à la Lovelace, qu'il complote avec l'honnête Pandarus. Cryseyde finit par aimer tendrement son vainqueur : cela s'est vu; mais bientôt elle le quitte, lui devient infidèle, et le poëte ne peut assez s'étonner de cette trahison. On s'étonnerait à moins. Comment, après la résistance si prolongée de cette chaste veuve, après les nobles sentiments qu'elle manifeste, soit quand elle repousse les sollicitations de Troïlus, soit, plus tard, quand elle se sépare de lui, comment pourrait-on comprendre quelque chose à sa conduite avec Diomède? Un commentateur de Chaucer le loue d'avoir rendu Cryseyde *sympathique*, et il blâme Shakespeare de n'en avoir pas fait autant pour Cressida. On dirait vraiment, à entendre certains jugements, que l'art a pour mission de représenter non la nature humaine, mais la vertu, et qu'un beau portrait de courtisane n'est pas un objet plus agréable à voir que le portrait médiocre d'une femme honnête. Le bon Gervinus est tout affligé que Cressida ait des vices dans la pièce de Shakespeare; c'est une des raisons pour lesquelles il goûte médiocrement ce chef-d'œuvre d'ironie qui déconcerte et scandalise son grave esprit; il remarque avec tristesse que Cressida fait tache dans la galerie des héroïnes, habituellement si pures, du grand poëte. Plût au ciel qu'il y eût dans son théâtre beaucoup d'autres taches comme celle-là, et que certaines héroïnes tant de ses tragédies que de ses comédies, au risque d'être moins idéales, fussent aussi vives et aussi vraies que la brillante fille de Calchas! Il ne s'agit pas ici de donner à une femme le

(1) *Nouvelles françaises en prose du* XIVe *siecle.*

prix Montyon ; il s'agit de donner le prix de l'art à un auteur ; à ce point de vue, ce n'est pas la personne la plus vertueuse, c'est la meilleure *exécution poétique* qui doit avoir la préférence. La vérité des caractères manque au poëme de Chaucer comme à celui de Boccace, et ce défaut est moins excusable chez le poëte anglais, car il faisait une œuvre objective, impersonnelle, ironique ; il était donc maître de son sujet ; il ne jetait pas sur le papier son cœur, ses souvenirs, son histoire, comme le poëte italien.

Benoît de Sainte-More, notre vieux trouvère normand, le premier auteur de la légende, malgré toute son inexpérience et ses gaucheries, est le seul qui ait eu cette idée si juste et si simple de nous présenter dès l'abord Cressida comme une coquette. Shakespeare connaissait-il l'œuvre de Benoît ? Cela est extrêmement douteux ; mais, par la droite vue du génie, quand la tradition l'eut mis en face de cette légende altérée de main en main durant quatre cents ans, il retrouva d'emblée la conception originale, et, laissant de côté l'étrange veuve de Boccace et de Chaucer, il fit revivre la jeune fille « belle parlière et au cœur changeant » de Benoît de Sainte-More.

La légende troyenne.

De toutes les pièces de Shakespeare, *Troïlus et Cressida* est peut-être celle qui a le plus fait déraisonner la critique. Cette parodie du monde héroïque d'Homère, cette façon irrévérencieuse dont le poëte traite la Grèce, a été un sujet de joie pour quelques-uns, de scandale pour beaucoup, et d'étonnement pour tous. Quel génie prodigieux que ce Shakespeare qui, à tous ses grands titres de gloire, à *Macbeth*, à *Jules César*, à *Othello*, ajoute le singulier honneur d'avoir composé *la Belle Hélène* avant Meilhac et Halévy, écrivant au XVIe siècle un libretto pour Offenbach ! M. François Hugo ne se tient pas de joie : il salue dans Shakespeare un révolté qui a voulu arracher d'avance à la tragédie classique « sa perruque » ; *d'avance*, car ce qu'il y a de plus fort, c'est que la perruque était encore à venir, et que la protestation du grand poëte a la valeur d'une prophétie. Ulrici, critique allemand, admire avec stupeur dans l'œuvre de Shakes-

peare une protestation prophétique aussi, faite non plus au nom de l'art, mais au nom de la morale et de la religion, contre l'abus qu'on devait *un jour* faire de l'antiquité (1). Coleridge prend son air le plus pensif et le plus solennel pour nous avertir que nous sommes en face d'un mystère, et qu'aucune pièce de Shakespeare n'est aussi difficile à expliquer.

Non, *Troïlus et Cressida* n'est pas difficile à expliquer. Cette pièce, gaie et joyeuse comme le soleil, brille de la même clarté. L'explication s'en trouve toute non dans l'avenir, les conjectures et les rêves, mais dans le passé et dans les faits. Seulement, ces faits sont peu connus (2), et de là viennent les tâtonnements et les erreurs de la critique désorientée. Tant qu'on ignore les traditions historiques et littéraires d'où procède la pièce de Shakespeare, ce ridicule versé à pleines mains sur les Grecs, cette bienveillance et cette estime marquées pour les Troyens, ont l'air d'un défi jeté à Homère, aux classiques et à la raison; dès qu'on les connaît, tout s'explique.

La partialité de Shakespeare pour les Troyens est tout simplement une tradition latine, transmise par l'antiquité au moyen âge et par le moyen âge à la Renaissance. Car c'est la littérature latine, c'est la poésie et l'histoire de Rome, c'est Virgile, qui a fait toute l'éducation classique du moyen âge, et, en majeure partie, celle de la Renaissance; ce n'est point Homère, ce n'est point la Grèce. Le présent chapitre sera consacré tout entier à établir cette proposition, que je développerai *pour elle-même* et à cause de son intérêt propre; mais, du même coup, nous aurons trouvé le mot de l'énigme de *Troïlus et Cressida*, et nous aurons fait un pas considérable dans nos études en montrant que ce qu'il y a d'antique dans le théâtre de Shakespeare appartient au grand héritage latin.

(1) Voir notre *Introduction*, page 3.

(2) Je tiens à ne pas usurper par quelques citations, de seconde main pour la plupart, une réputation d'érudit : le présent chapitre doit être considéré, dans sa majeure partie, comme un épitomé du grand mémoire de M. Joly en six cents et quelques pages in-quarto sur les *Métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen âge* (voir le chapitre précédent); j'ai utilisé aussi la brochure beaucoup plus courte, mais très-bien faite et très-substantielle, du docteur Hermann Dunger, *Die Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihren antiken Quellen*, Leipzig, 1869. Enfin je suis redevable à un travail de M. Alexandre Büchner sur *les Troyens en Angleterre*, publié dans les *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen* (année 1868) — Mes quelques autres sources seront indiquées dans les notes.

Tout le monde sait que le héros de l'*Énéide* est un Troyen, fondateur de la race et de la puissance romaines, *romanæ conditor arcis*. Mais, ce que déjà l'on sait un peu moins, c'est combien le sujet de l'épopée de Virgile était national, à quel point l'histoire était ici conforme à la poésie. « La ville de Rome, écrit Salluste, a été fondée et habitée d'abord par des Troyens fugitifs de leur patrie, qui, sous la conduite d'Énée, erraient de lieu en lieu. » Et Tite-Live commence son grand ouvrage en ces termes : « C'est un point bien constaté qu'après la prise de Troie, tous les autres Troyens furent exterminés; seuls, Énée et Anténor furent épargnés des Grecs par égard pour un ancien droit d'hospitalité, et parce qu'ils avaient toujours conseillé de faire la paix et de rendre Hélène. Plus tard, Anténor, après des accidents divers, pénétra jusqu'au fond du golfe Adriatique. Banni de son pays par un désastre analogue, mais réservé par les destins à fonder une puissance plus haute, Énée vint d'abord en Macédoine... puis aborda aux champs de Laurentum, et les occupa. » Cette légende avait des racines très-anciennes. Le premier traité que l'on connaisse entre les Romains et les États de la Grèce proprement dite eut pour objet la liberté des Acarnaniens demandée par le sénat aux Étoliens; et cette intervention était motivée sur leur reconnaissance envers un peuple dont les ancêtres, seuls entre tous les Grecs, n'avaient pris aucune part à la guerre contre *les Troyens, ancêtres des Romains*. A divers moments de son histoire, Rome a témoigné ou affecté un vif intérêt pour la petite ville, devenue fort obscure, d'Ilion. Quand les Scipions, notamment, traversèrent l'Hellespont, ils manifestèrent une grande joie de revoir la patrie de leurs ancêtres. Cette croyance des Romains en leur origine troyenne survécut à la république; on la retrouve sous les empereurs, et même lorsque l'empire a quitté la ville éternelle et établi son siége à Byzance. Dans les *Novelles* de Justinien, nous lisons encore qu'Énée fut le premier roi de Rome, et les Romains y sont appelés descendants d'Énée (1).

Rien n'est plus digne d'arrêter un esprit attentif, dans le spectacle des grandes invasions du v[e] siècle, que les témoignages si variés et si nombreux du respect et de l'admiration des barbares

(1) A. Joly, mémoire cité, pp. 114 à 117.

Niebelungen. Le meurtrier de Sigefroi, Hagen, possède un château du nom de *Tronje* et passe pour être un des descendants de Priam (1). » On retrouve un écho de la légende plus loin encore en Europe, dans les mythologies de l'extrême Nord. Un récit scandinave du XIIIe siècle mentionne la trahison d'Anténor et d'Énée. « Parmi les sagas islandaises conservées à la bibliothèque de Stockolm en manuscrits, il y en a une sans nom d'auteur, en trente et un chapitres, intitulée *Trojumanna Saga*, qui commence avec l'expédition de Jason et d'Hercule en Colchide, raconte l'enlèvement d'Hélène, le siége et la ruine de Troie, et où l'on retrouve tous les héros qui ont pris part à cette guerre (2). » Les Normands prétendirent descendre des Troyens; c'est Anténor qu'ils avaient choisi pour leur ancêtre. Ainsi, conclut M. Joly, les peuples se partageaient les héros de la guerre de Troie.

Troïlus aussi devint un ancêtre, et de quel peuple? des Turcs. Frère d'Hector, il avait eu pour fils Turcus, et puisque les Français avaient pour père Francio, fils d'Hector, il suivait de là que Français et Turcs étaient cousins germains. Dans les relations diplomatiques des Turcs avec les peuples de l'Occident, il est arrivé que cette communauté d'origine a été invoquée comme un argument en faveur de la paix. On lit dans les *Essais* de Montaigne, livre II, chapitre 36 : « Il n'est rien si connu et si reçu que Troie, Hélène et ses guerres, qui ne furent à l'aventure jamais. Nos enfants s'appellent encore des noms qu'Homère forgea il y a plus de trois mille ans. Qui ne connaît Hector et Achille? Non-seulement aucunes (3) races particulières, mais la plupart des nations cherchent origine en ses inventions. Mahumet, second de ce nom, empereur des Turcs, écrivant à notre pape Pie second : Je m'étonne, dit-il, comment les Italiens se bandent contre moi, attendu que nous avons notre origine commune des Troyens, et que j'ai comme eux intérêt de venger le sang d'Hector sur les Grecs, lesquels ils vont favorisant contre moi. » Il y a peut-être ici quelque confusion dans les souvenirs de Montaigne, et on a lieu de croire que la lettre de Mahomet II, mentionnée

(1) A. Büchner, *les Troyens en Angleterre*, p. 88.
(2) Joly, *les Métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen âge*.
(3) Quelques.

et citée par lui, fut adressée à un roi de France plutôt qu'à un pape. Un chroniqueur du XVIe siècle, Palma Cayet, écrit en effet : « Les Turcs estimaient les Français le seul peuple de l'Europe digne de leur amitié, usant de ces paroles en langue turquesque : les Français et les Turcs sont frères. » Et Sully raconte, dans ses *Économies royales*, que le Grand Seigneur envoya à Henri IV son médecin en qualité d'ambassadeur, « afin de lui faire confirmer les anciennes alliances d'entre la maison Ottomane et celle de France. »

Pendant que les Francs se réclamaient de Francio, les Normands d'Anténor, les Turcs de Troïlus, la Grande-Bretagne célébrait un autre héros troyen comme son ancêtre : c'était un arrière-petit-fils d'Énée, Brut, Brutus ou Brito, héros d'un poëme de Robert Wace, et qui, selon ce poëte, donna son nom à la Bretagne, primitivement appelée Albion, de même que Lutèce devint Paris en souvenir du fils de Priam :

La terre avait nom Albion ;
Mais Brito lui changea son nom,
Et les Troyens ses compagnons
Appella de Brito Bretons.

Les plus fameux descendants de Brito furent Locrine, un de ses fils; Hudibras, contemporain de Salomon; le roi Lear, personnage principal d'une tragédie de Shakespeare; Gorboduc, mis sur la scène par Sackville dans une pièce célèbre dont nous avons parlé plus haut; Lucius, premier prince chrétien; et enfin le grand Arthur, fondateur de l'ordre des chevaliers de la Table ronde. On voit par quel lien généalogique un des plus grands cycles de la poésie du moyen âge se rattachait à l'antiquité. En Angleterre, comme sur le continent, la légende de la descendance troyenne n'était pas seulement une invention de la poésie, une curiosité de l'érudition; c'était une croyance populaire, un article de foi patriotique, qui intervenait dans les transactions les plus sérieuses de la diplomatie, de la politique et de la guerre. C'est ainsi qu'Edouard III, dans une lettre adressée au pape Boniface, prétendait trouver dans les origines troyennes de l'Angleterre une des plus puissantes démonstrations de sa supériorité sur l'Écosse. Ces vieilles légendes

étaient si bien entrées dans l'esprit de tous, que le renom des Troyens, de leur vaillance, de leur supériorité dans tous les exercices devint proverbial et qu'il fournit au drame un terme de comparaison populaire. Dans une comédie de Ben Jonson, *Every man in his Humour*, paraît un vieux juge plein de bon sens et de bonne humeur, une espèce de personnification du *Merry old England*. Pour reconnaître son mérite par un éloge énergique, un porteur d'eau l'appelle *le plus honnête vieux Troyen de Londres* (1).

Non-seulement la Renaissance ne révisa pas sur ce point la tradition du moyen âge, mais elle l'adopta d'enthousiasme, et jamais les légendes troyennes ne furent plus en honneur qu'à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle. Jusqu'au siècle suivant, elles continuent à vivre et même à prospérer. En Angleterre, on les mit sur la scène dramatique, et le jeune Shakespeare put apprendre au théâtre l'histoire légendaire des origines de sa nation. En France, l'écrivain le plus remarquable peut-être et, à coup sûr, le plus étrange de l'époque de Louis XII, l'emphatique et puissant Jean le Maire des Belges, intéressant pour sa valeur propre et pour avoir eu l'honneur de former notre grand et malheureux Ronsard, — dans son bizarre ouvrage intitulé *les Illustrations de Gaule et singularités de Troie*, et dédié à la très-noble et plus que très-superillustre princesse madame Marguerite-Auguste, fille de l'empereur Maximilien, — enseigne que « de toute ancienneté la fleur de la noblesse d'Asie s'est venue rendre en Europe, dont elle n'a depuis bougé », et que « la glorieuse resplendissance presque de tous les princes qui dominent aujourd'hui sur les nations occidentales consiste en la remémoration véritable des hauts gestes troyens ». Jean le Maire est sérieux; il établit avec autant de soin et appuie d'autant d'autorités la généalogie d'Œnone et l'authenticité de son mariage avec Pâris, que les faits et gestes de Pepin le Bref (2). Ce mélange de gravité dans le ton et d'absurdité dans les choses, les perpétuelles surprises d'un style tour à tour monstrueux et charmant, plein tantôt de la rhétorique outrageusement pédantesque de cet écolier

(1) A. Büchner, *les Troyens en Angleterre*, p. 101; et Joly, mémoire cité, p. 541.
(2) Joly, p. 564.

limousin dont s'est moqué Rabelais, tantôt des grâces exquises du vieux langage, et toujours curieusement travaillé; enfin l'inimaginable pêle-mêle d'un livre où tout est confondu, histoire et poésie, choses profanes et choses sacrées, antiquité et temps modernes : tout cela fait des *Illustrations de Gaule* un volume vraiment amusant, je ne dis pas à lire (ce qui est impossible), mais à feuilleter et à goûter à petites doses. J'en citerai un échantillon; l'auteur décrit l'adolescence de Pâris:

« Or, pour revenir à l'enfant Pâris et à ses compagnons, ils se baignaient souventes fois au fleuve Xanthus, dit Scamander, et le traversaient à no (1); ou ils se plongeaient dedans nageants entre deux eaues; et peschaient au long des rivages les escrevicettes fourchues et rétrogradantes. Puis après, Pâris se mettait à lutter tout nu avec les plus forts sur l'herbe verte, ou à tenir le pas qu'on appelle le croc madame, ou faisait partie aux barres, au bricoteau et à la paulme... Alors les belles nymphes et les fées du pays Cébrinois descendaient de leurs montaignes, vuidaient hors de leurs fleuves et fontaines, abandonnaient leurs forests et bocaiges et leurs divers repaires pour venir voir la grand beauté de Pâris. Si le montraient l'une à l'autre par admiration. Car il était blanc comme le noyau de la noix et avait les cheveux dorés, crespés et recercelants. Les membres pleins, bien faits et bien tournés, selon son âge, et n'était rien si beau en ce monde... Pâris et ses compagnons voyaient bien lesdites gracieuses nymphes et fées parmi les saules, les arbres et les buissonnets; mais ils n'en osaient faire semblant, ni les araisonner (2) aucunement, pource qu'ils étaient surpris de juvénile honte (3). »

Est-ce là un simple récit poétique? Non; c'est une page d'histoire, et de l'histoire universelle encore, écrite par un homme d'imagination sans doute, mais aussi de foi et de conviction. Jean le Maire aurait voulu que les princes d'Occident fissent une croisade pour reconquérir, non plus le saint sépulcre, mais la ville de Priam, patrie de leurs ancêtres : « Ce serait un beau passe-temps à la très-noble et très-illustre nation française et

(1) A la nage.
(2) Leur adresser la parole.
(3) Page 60 de l'édition in-folio de Lyon, 1519.

britannique, procréées du vrai sang légitime de Troie, d'aller voir en passant par le pays de Hongrie, Esclavonie et Albanie, les siéges de leurs premiers princes et parents, et d'ilec tirer en Grèce *pour contempler la ruine d'une nation si audacieuse*, qui eut jadis l'honneur de défaire et ruiner la grande cité de Troie, et d'ilec passer à Constantinople en la mer Hellesponte, c'est-à-dire le bras Saint-Georges, et puis planter leurs enseignes triomphantes en la terre ferme d'Asie la mineure... et recouvrer par justes armes le propre héritage et les douze royaumes que tenait jadis le bon roi Priam, aïeul de Francus, fils d'Hector. »

Au milieu du XVI[e] siècle, Rabelais écrit dans le *Nouveau prologue* de son quatrième livre : « Je vous raconterai ce qui est écrit parmi les apologues du sage Ésope le Français, j'entends Phrygien et Troyen, duquel peuple, selon les plus véridiques chroniqueurs, sont les nobles Français descendus. »

L'ironie est sensible dans ce passage ; mais un peu plus tard, dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, c'est très-sérieusement que Ronsard compose sa *Franciade*, ce poëme épique qu'une critique mal informée regardait autrefois comme la fantaisie pédantesque d'un lettré plus grec et plus romain que français, mais qui était, au contraire, aussi national que l'*Énéide*, puisque les esprits au XVI[e] siècle se montraient plus préoccupés des origines troyennes de la France qu'on ne l'avait été de celles de Rome au lendemain de Pharsale et d'Actium (1). Ronsard tenait expressément à faire un poëme national, et vraiment il avait tout lieu de croire que la *Franciade* remplissait à merveille cette condition. « Le bon poëte, écrit-il dans sa préface, jette toujours le fondement de son ouvrage sur quelques vieilles annales du temps passé, ou renommée invétérée, laquelle a gagné crédit au cerveau des hommes... *Fondé et appuyé sur nos vieilles annales*, j'ai bâti ma *Franciade.* » Et ailleurs : « Voyant que le peuple français tient pour chose très-assurée, selon les annales, que Francion, fils d'Hector, suivi d'une compagnie de Troyens, après le sac de Troie, aborda aux Palus Mœotides, et de là plus en avant en Hongrie, j'ai allongé la toile et l'ai fait venir en Franconie, puis en Gaule, où il fonda Paris. Désirant de perpétuer mon

(1) Gandar, thèse sur *Ronsard considéré comme imitateur d'Homère.*

renom à l'immortalité, *fondé sur le bruit commun et la vieille créance des chroniques de France*, je n'ai su trouver un plus excellent sujet que cettui-cy. » — La tradition troyenne survécut à Ronsard. On la trouve encore, au début du XVII[e] siècle, chez Pierre de Laudun, seigneur d'Aygaliers, qui reprit le sujet de la *Franciade* et le traita en neuf livres, 1604. Je donne à dessein cette date, qui coïncide avec l'heure de la pleine maturité et activité poétique de Shakespeare. Cependant nous touchons au terme de l'existence de la légende. Elle n'avait rencontré jusque-là que quelques rares sceptiques, tels que Boccace (1), Rabelais, Étienne Pasquier (2). Au milieu du XVII[e] siècle, elle achève de mourir : en 1666, un historien français, André du Chesne, écrivant une *Histoire d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande*, s'étonnera qu'elle ait duré si longtemps.

Pour résumer en deux lignes les développements qui précèdent, tous les peuples croyaient descendre des Troyens, et Shakespeare en Hector honorait un ancêtre.

Demandons-nous à présent quelles étaient, soit dans l'antiquité classique, soit dans le haut moyen âge, les sources *littéraires* de la tradition. — Il est clair qu'il faut nommer Homère en première ligne. C'est lui qui est le père. Sans l'*Iliade*, les légendes troyennes n'auraient pas pris naissance. Mais la filiation est indirecte; le moyen âge ne lisait point Homère, et l'on sent assez que ce n'est pas le chantre d'Achille qui a pu enseiseigner à l'Europe, avec le ressentiment contre la Grèce, la pieuse glorification de Troie vaincue.

C'est Virgile d'abord. Virgile est l'instituteur et l'oracle sacré du moyen âge. Il a été véritablement pour lui un « maître divin », comme le définit Dante. Non-seulement ses œuvres sont restées pendant quinze ou seize siècles « la base de l'enseignement grammatical, de la culture littéraire et de l'éducation poétique (3) », mais on voyait dans l'*Énéide* une sublime

(1) « Bien qu'il n'y crût pas beaucoup, disait-il, toutefois il ne voulait absolument la nier, vu que toutes choses sont possibles à Dieu. »

(2) Pasquier eût souhaité « l'opinion estre plus curieusement remaschée ».

(3) Article de M. Gaston Pâris sur le livre de M. Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, dans la *Revue critique* du 28 février 1874.

allégorie renfermant dans les profondeurs de son sens caché tous les trésors de la sagesse et de la science humaine, et le poëte lui-même apparaissait aux imaginations comme un personnage surnaturel et un précurseur du christianisme. « Son livre vénéré était regardé comme ayant des vertus prophétiques; on le consultait, en l'ouvrant au hasard, pour savoir l'avenir, comme on faisait de la Bible. Virgile, pendant tout le moyen âge, conserve cette auréole sans pareille (1). » A l'heure de la Renaissance païenne, ce qu'il y avait de mystique dans le culte voué au chantre d'Énée s'effaça naturellement de l'imagination des hommes, mais il ne perdit rien de sa grande autorité classique. C'est Virgile, et Virgile seulement que les Arts poétiques du XVIe siècle continuent à proposer comme modèle. Jules-César Scaliger dresse en propres termes des *autels* à Virgile, « à la divinité de Virgile », et il lui immole Homère (2). Il faut voir avec quel enthousiasme Ronsard parle de Virgile, « premier capitaine des Muses », et cite de lui des vers, qu'on ne peut relire, dit-il, « sans avoir cheveu en tête qui ne se dresse d'admiration » (3). Tant que l'imagination et le goût sont jeunes chez les nations comme chez les individus, l'antiquité latine, plus proche de nous, plus moderne, plus aisée à sentir que l'antiquité grecque, exerce un plus sympathique attrait. Gœthe, dans sa jeunesse, préférait Virgile à Homère, et Shakespeare appartenait à une époque où l'on n'avait pas encore généralement appris à estimer l'*Iliade* à sa valeur.

On ne savait pas le grec au moyen âge (4). Homère, profondément ignoré, n'était qu'un nom. On disait vaguement : « Du temps d'Homère et de Salomon ». Lorsque la cour de Charlemagne joue à l'antiquité et que chacun s'y choisit un parrain, Homère est un de ceux dont on emprunte le nom (5). L'auteur de la *Chanson de Roland* le mentionne; il est nommé aussi dans le *Roman de la Rose*, et Dante le rencontre une fois sous sa

(1) Gaston Pâris, article cité.
(2) Hallam, *Introduction to the Literature of Europe*, t. II, p. 258. — Sainte-Beuve, *Etude sur Virgile*, p. 296.
(3) *Préface sur la Franciade.*
(4) Pour la vérité générale de cette assertion, et les quelques exceptions de détail, v. Egger, *l'Hellénisme en France*, troisième leçon.
(5) Joly, *les Métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen âge*, p. 148.

plume; mais cette mention isolée fait d'autant mieux ressortir la grande place accordée par lui à Virgile, son guide dans *la cité dolente*, le seul père de la poésie à ses yeux. On ne connaissait l'*Iliade* que par un abrégé en onze cents vers latins, composé vraisemblablement au Ier siècle de notre ère, et bizarrement attribué à Pindare, le poëte thébain, par une confusion de noms et de dates, dont les exemples sont fréquents à cette époque. Chose curieuse et bien instructive sur l'état des imaginations au moyen âge : on regardait Homère moins comme un poëte que comme un historien. C'est le propre des âges poétiques de ne point faire de différence entre la poésie et la réalité, entre l'épopée et l'histoire, parce que les hommes sont encore naïfs et que l'esprit critique ne s'est pas éveillé. Par la même raison, le moyen âge n'avait point de sens littéraire à proprement parler; il ne distinguait pas une belle œuvre d'un ouvrage médiocre. Comme un enfant, il voyait uniquement la matière, non la forme, et le plus beau livre pour lui était celui qui racontait le plus d'histoires. On préférait universellement à Homère ces deux mauvais apocryphes de la décadence latine, soi-disant Dictys de Crète et Darès de Phrygie, qui avaient sur lui l'avantage d'avoir écrit le cycle complet de la guerre de Troie, et auxquels il avait suffi de se donner comme témoins oculaires du siége pour qu'on les considérât comme de plus grandes autorités. Au seuil du XVIe siècle, Jean le Maire des Belges écrit encore : « Le poëte Homère ne florissait que cent ans après la guerre de Troie; mais Dictys de Crète et Darès de Phygie ont rédigé en mémoire tout ce qu'ils virent et entendirent faire d'un côté et d'autre pendant le siége. Le livre d'icelui Darès, lequel était de la nation troyenne, fut trouvé écrit de sa main propre en l'université d'Athènes, au temps de Julius César, par un grand orateur nommé Cornelius Nepos, natif de Vérone en Italie, et par lui-même translaté de grec en latin, puis envoyé à Rome au très-noble historien Crispe Salluste. Et l'œuvre de Dictys de Crète vint quelque temps après en lumière, c'est à savoir du temps de l'empereur Néron. Icelui Dictys fut chevalier stipendiaire du roi Idoménée de Crète et fut présent à toutes les batailles (1). »

(1) Cité par M. Joly, p. 566.

Regardant Homère comme un historien, le moyen âge lui reprochait précisément l'emploi qu'il avait fait de la poésie, les invraisemblances nombreuses de son récit, et notamment l'intervention des dieux dans les batailles. Benoît de Sainte-More écrit au début de son poëme qu'Homère a raconté l'histoire de la destruction de Troie, mais qu'il ne faut pas s'y fier, quoique ce fût un bon clerc; car son livre ne dit pas vrai, nous savons bien qu'il n'était pas au siége; la preuve de son peu de véracité, c'est qu'il a fait combattre les dieux avec les hommes, ce qui est absurde et impossible. Mais la vérité, poursuit Benoît, la vérité, la voici : quelqu'un, en fouillant un jour dans une armoire à Athènes, y trouva un vieux livre grec, et il vit que c'était une histoire du siége de Troie, relatée ponctuellement jour par jour, etc. (1).

Les deux apocryphes ont eu la vie plus dure que les légendes troyennes elles-mêmes; cette longue usurpation d'autorité et de gloire composerait un des chapitres les plus curieux d'une histoire des réputations littéraires : non-seulement le moyen âge ne jure que par eux, non-seulement la Renaissance les honore et les suit plus que jamais, mais le XVIIe siècle les adopte encore; madame Dacier les illustre d'un long et soigneux commentaire; avec l'autorisation de Bossuet et du duc de Montausier ils sont installés au rang des classiques parmi les auteurs *ad usum Delphini*, et en 1712 on les traduit en russe sur l'ordre de Pierre le Grand.

Jadis, quoiqu'ils eussent été l'un et l'autre témoins oculaires du siége, ils n'avaient pas tous les deux le même crédit : le moyen âge préférait à Dictys Darès (le pire, au point de vue littéraire, nous disent ceux qui les ont lus), par la bonne raison que Dictys était Crétois et Darès Phrygien. Le premier voyait les choses en compagnon d'Idoménée; le second se montrait favorable à Priam, son vieux roi. Chez Darès, le rapt d'Hélène est présenté comme une juste vengeance des Troyens, auxquels les Grecs avaient enlevé Hésione; c'est dans l'île de Cythère que Pâris enlève la femme de Ménélas, et non dans la maison de son hôte; Pâris est un guerrier des plus braves; Hector est encore

(1) *Introduction* aux *Nouvelles françaises en prose du* XIVe *siècle*, par L. Moland et C. d'Héricault, p. LXI.

plus vaillant que ne l'a fait Homère; Troïlus, dont Dictys n'avait presque rien dit, devient un héros. Sept fois les Grecs demandent une trêve, pendant que les Troyens ne font la même demande que trois fois. Achille enfin est ce que nous l'avons vu dans Shakespeare, un traître et un lâche, amoureux d'une fille de Priam, et capable de tuer ses ennemis en trahison (1).

Le bon, c'est qu'on faisait la leçon à Homère, s'il se permettait de contredire le témoignage de Darès. Un traducteur français de la Renaissance, Jean Sanson, qui, le premier, fit passer en notre langue « les Iliades d'Homère, poëte grec et *grand historiographe*, avec les prémisses et commencements de Guido Colonna, *souverain historiographe* » (appréciez la nuance), interrompt sa traduction pour tancer vertement Homère, lors qu'au vingt-deuxième chant de l'*Iliade*, Achille remporte un avantage sur Hector; il proteste contre « une partialité que confondent au surplus les assertions contradictoires de tant de témoins oculaires », et, tout en fureur, il s'écrie : « Dis-moi donc, Homère, pourquoi c'est que tu as ainsi exalté Achille... Tu as tort d'exalter un traître et de laisser les nobles preux qui plus en valaient que dix mille! (2) » La même apostrophe indignée se rencontre chez l'Italien Guido et chez le poëte anglais Lydgate.

Le mot d'ordre de tout le moyen âge est de faire Achille infâme et Hector glorieux. Dictys, quoique généralement favorable aux Grecs, avait déjà singulièrement rabaissé la victoire du grand Myrmidon : chez lui, Achille allait attendre Hector dans une embuscade, le surprenait au passage d'un fleuve, et le frappait ainsi sans grand danger (3). — Dans le récit de Darès, ce n'est pas Hector, c'est Troïlus qu'Achille tue par trahison; mais peu importe, la félonie est la même. Comme dans Shakespeare, il exhorte ses Myrmidons à se jeter tous ensemble sur son adversaire; le cheval de Troïlus, blessé, tombe et le renverse embarrassé dans les rênes; Achille survient en toute hâte et le tue. — Dans Benoît de Sainte-More, Achille triomphe d'Hector par sur-

(1) Hermann Dunger, *Die sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihren antiken Quellen*, p. 16.
(2) Joly, p. 446.
(3) Joly, p. 266.

prise; ce n'est pas tout à fait une trahison, mais c'est une déloyauté : « Hector a abattu un roi, il le veut prendre et retenir; il le tenait par la ventaille et l'entraînait hors de la presse, il ne se couvrait plus de son écu. Quand Achille s'en aperçoit, le perfide, il pousse vers lui son destrier. Le haubert ne peut résister au coup. Le foie et le poumon se répandent sur l'arçon. Hélas! hélas! quel malheur! » s'écrie le poëte attendri (1). — Dans Raoul le Fèvre, Achille ordonne à ses soldats d'entourer Troïlus. « Ainsi firent-ils, et Achille lui trancha le chef, prit le corps et l'attacha à la queue de son cheval. Certes, si noblesse eût été en Achille, il n'eût point fait cette vilenie. » — Jean le Maire, se réjouissant de la mort d'Achille tué traîtreusement par Hécube, s'écrie : « Ainsi fut trompé par fausse et vilaine trahison celui qui autrefois en avait usé envers le très-noble Hector, duquel la mort fut lors vengée. »

A l'infamie d'Achille, le moyen âge oppose l'honneur et les vertus d'Hector, « la fleur de chevalerie du monde ». Personne n'a plus fait pour l'illustration du héros troyen que notre Benoît. Voici le portrait qu'il en a laissé : « On n'aurait su imaginer quelqu'un de meilleur. Il surpassait tout homme en valeur. Il avait des cheveux blonds frisés, les épaules larges, le corps bien fait, les membres bien fournis... Il portait les armes nuit et jour, et jamais n'aima le repos ni l'oisiveté... Rien ne manquait à sa largesse; car si le monde avait été à lui tout entier, il l'eût volontiers donné aux bonnes gens... Sa courtoisie fut telle et si achevée, que les Grecs, à côté de lui, n'étaient que des vilains. *En grand sens et parfaite modération il surpassait toute créature.* » Benoît ajoute : « Il est vrai qu'il bégayait et louchait un peu, mais cela ne lui messéait pas (2). »

Tous les héros sont braves; le trait distinctif du caractère d'Hector, dans la tradition du moyen âge, c'est d'avoir une sagesse et une modération égales à la valeur de son bras. Il fait contraste avec Troïlus, qui représente le pur emportement de la passion. Shakespeare a parfaitement observé cette différence dans la belle scène de l'acte II, où Priam tient un conseil de guerre. C'est

(1) Joly, p. 265.
(2) Joly, p. 258.

Darès qui a eu la première idée de cette scène, et on la retrouve chez tous ses imitateurs avec ses détails caractéristiques. Shakespeare la place au milieu de la guerre de Troie, Darès avant l'ouverture des hostilités; mais les personnages, les sentiments, les caractères, les raisons et les passions sont les mêmes. Troïlus prend hardiment parti pour Pâris et pour son expédition en Grèce, et combat, par des arguments *ad hominem*, que Shakespeare reproduira, le prêtre Hélénus qui donne des conseils timides; il dit, dans Raoul le Fèvre : « N'est-ce pas la coutume des prêtres que de craindre les batailles par pusillanimité, et d'aimer les délices, et de s'engraisser et emplir de bons vins et de bonnes viandes? » Chez Caxton, traducteur anglais de Raoul le Fèvre, Troïlus s'écrie : « Qu'il aille au temple chanter le service divin, et qu'il laisse les chevaliers venger leurs injures par la force des armes!... Tous ceux qui entendirent Troïlus convinrent qu'il avait bien parlé. Et ainsi ils finirent leur conférence et allèrent dîner. » Hector (c'est encore un trait distinctif de ce héros modeste et courtois) est toujours prêt à sacrifier son opinion à celle de la majorité. L'opinion du fils aîné de Priam, dans la pièce de Shakespeare, est qu'il faut cesser la guerre; son opinion, chez Darès, était qu'il ne fallait point la commencer; mais, dans les deux cas, après avoir dit les choses les plus raisonnables du monde, il cède à ses deux jeunes écervelés de frères, Troïlus et Pâris. — L'expression la plus narquoise de la sagesse traditionnelle du héros se trouve dans l'*Histoire de la destruction de Troie la grande, translatée du latin en français et mise par personnaiges, par maistre Jacques Milet, estudiant ès loix en la ville d'Orléans, l'an mil quatre cens cinquante.* Priam a rassemblé ses fils; il leur raconte l'enlèvement de leur tante Hésione, et les exhorte à délivrer celle-ci de l'esclavage où la retient Télamon. Mais le prudent Hector n'est pas de cet avis; il conseille de garder la paix avec les Grecs en leur laissant sa tante, et il appuie son opinion des arguments solides que voici :

Je dis qu'Hésione n'est pas
Pour le présent de si grand prix,
Qu'il nous faille, pour un tel cas,
Pour elle, mettre en tels périls.
Elle a cinquante ans accomplis,
Et est près de son finement;

Pourquoi nous serions bien repris
D'avoir pour elle tel tourment.
Si elle fût jeune pucelle
Et qu'on la pût remarier,
Bien fusse d'accord que pour elle
Nous allissions tous guerroyer;
Mais il n'est nul qui pour loyer
La voulût avoir, tant fût grand.
Meilleur est donc de l'oublier
Que de mourir en combattant (1).

Dans la tradition du moyen âge, Hector n'est rude que pour sa femme. Est-ce avec intention que Shakespeare a conservé cette nuance? Quoi qu'il en soit, il est piquant de noter qu'aux tendres supplications d'Andromaque alarmée par un songe et conjurant son mari de ne point sortir, Hector ne répond pas sans rudesse.

Je pourrais donner mille preuves de l'ancienne popularité de Troie et d'Hector; je n'en donnerai qu'une et la choisirai bien : nos jeux de cartes, où Hector figure à côté de Lancelot, ne nous disent-ils pas, dans un langage plus expressif que celui de la littérature et de l'histoire, qu'*au bon vieux temps* les héros de la guerre de Troie n'étaient pas moins populaires que les chevaliers de la Table ronde?

Qu'on m'aille soutenir, après un tel récit,

que les sympathies troyennes de Shakespeare ont quelque chose d'étrange ou d'obscur, et que les traditions historiques et littéraires du moyen âge, encore pleines de vie au XVIe siècle, n'en sont pas la meilleure explication!

Sources immédiates de Shakespeare; jugement littéraire sur la pièce.

La date de la composition de *Troïlus et Cressida* est incertaine et controversée. L'ouvrage parut en 1609 sous ce titre : *la Fameuse Histoire de Troylus et Cressida exprimant excellemment le commencement de leurs amours, ainsi que l'ingénieuse entremise de Pandarus, prince de Licie. Écrite par William Shakespeare.* Ce titre prolixe et inexact (car le Pandarus de Shakespeare n'est pas prince de Lycie), est étranger au poëte, comme la publication même. Tout cela est le fait

(1) Sainte-Beuve, *Poésie française au XVIe siècle*, p. 187.

d'un éditeur entreprenant, qui, avant que la pièce eût été jouée, la vola à ses propriétaires et la fit imprimer, précédée d'une préface excentrique dont je citerai les passages les plus curieux :

« *Un écrivain improvisé au lecteur sempiternel.* — Nouvelle! Éternel lecteur, vous avez ici une pièce nouvelle qui n'a pas encore été traînée sur la scène, ni claquée par les paumes du vulgaire, et qui pourtant dépasse la hauteur de la palme comique... Il y a dans les autres comédies du même poëte un sel si savoureux qu'elles semblent, tant le goût en est relevé, être nées de la mer qui enfanta Vénus; mais entre toutes il n'en est pas de plus spirituelle que celle-ci : si j'en avais le temps, j'en ferais un commentaire, non pas, ce que je sais fort inutile, pour vous prouver que vous en avez pour votre argent, mais pour vous faire voir toute la valeur qu'un pauvre homme comme moi peut y découvrir. Elle mérite un tel travail, aussi bien que la meilleure comédie de Térence ou de Plaute. Et je crois que quand l'auteur aura disparu, et quand les éditions de ses comédies seront épuisées, vous vous en arracherez les exemplaires et vous établirez tout exprès une nouvelle inquisition anglaise. Prenez ceci pour un avertissement; et, au nom de votre plaisir et de votre intelligence, n'allez pas repousser et dédaigner cette œuvre par la raison qu'elle n'a pas encore été souillée par l'haleine enfumée de la multitude; remerciez au contraire la fortune de l'échappée qu'elle fait aujourd'hui au milieu de vous; car, s'il avait fallu l'obtenir du consentement de ses grands propriétaires, vous auriez eu, je crois, à les prier longtemps au lieu d'être vous-mêmes priés. Et sur ce, j'abandonne, vu l'état de santé de leur raison, ceux qui se feront prier pour se déclarer satisfaits. Vale. »

Il y a deux choses intéressantes à dégager de ce verbiage : l'une, c'est que Shakespeare avait, dès son vivant, des admirateurs qui appréciaient son génie et pressentaient sa glorieuse destinée; l'autre, c'est que les œuvres du poëte ne lui appartenaient pas et qu'elles étaient la propriété exclusive d'une troupe de comédiens fort jaloux de leur monopole. Car *ces grands propriétaires* dont parle la préface sont, selon toute vraisemblance, les comédiens du roi, la troupe du principal théâtre

d'alors, le *Globe*, dont Shakespeare faisait partie. Et voilà sans doute l'explication de ce fait si particulier, qu'un fort petit nombre de pièces de Shakespeare furent imprimées de son vivant et par lui (1), que la première édition complète de ses œuvres parut sept ans après sa mort et que deux comédiens furent les auteurs de cette publication.

Avant *Troïlus et Cressida* de Shakespeare, Decker et Chettle avaient écrit une pièce de théâtre sous le même titre, qui fut bientôt changé en celui d'*Agamemnon*. Cette pièce est perdue. Il n'est donc pas facile de savoir jusqu'à quel point Shakespeare avait mis à contribution ses devanciers immédiats. Retrouver dans l'œuvre d'un poëte les traces d'une composition précédente dont il ne reste absolument rien, est un travail de haute école, qui est joli et où excelle la gymnastique allemande, mais que je ne me sens pas de force à imiter.

Dans la recherche des sources immédiates de Shakespeare pour la composition de *Troïlus et Cressida*, nous avons deux groupes de traditions à distinguer : celles qui concernent les deux amants et celles qui concernent la guerre de Troie.

A l'époque où vivait le poëte, la légende des amoureux était devenue banale. On connaît en Angleterre, au XVI[e] siècle, trois ballades qui traitent ce sujet. C'était une histoire des plus populaires sous Élisabeth. Les noms des personnages avaient passé en proverbe : un amant fidèle s'appelait un Troïle, une femme inconstante une Cresside, et un entremetteur un Pandare. — Le poëme de Chaucer a été sans aucun doute la source principale où Shakespeare a puisé; rien n'oblige à faire l'improbable hypothèse qu'il puisse avoir directement connu l'original, si oublié depuis des siècles, de Benoît de Sainte-More; mais ce qui est admirable, redisons-le, c'est l'instinct pénétrant et sûr avec lequel le poëte a retrouvé, sous une suite d'altérations plus ou moins malheureuses, la franche conception primitive.

Quant aux personnages et aux événements de la guerre de Troie, Shakespeare les connaissait surtout par William Caxton, mort en 1491, qui fut le premier imprimeur de l'Angleterre et

(1) A l'exception de *Troïlus et Cressida* et du *Roi Lear*, aucune pièce de Shakespeare ne fut publiée séparément à partir de l'année 1603.

qui traduisit en anglais, vers la fin du xv[e] siècle, le recueil des *Histoires de Troye* de « vénérable homme Raoul le Febvre, prêtre et chapelain du duc de Bourgogne ». Au prosateur Caxton il convient d'ajouter le poëte John Lydgate. C'était un moine, disciple de Chaucer en poésie, qui florissait vers 1430 et qui, au commencement du xv[e] siècle, traduisit en vers, sous ce titre, *le Livre de Troie*, l'ouvrage alors célèbre de Guido Colonna. Caxton donc avait traduit le Fèvre, et le Fèvre avait traduit Guido, qui avait pillé Benoît, qui avait pillé Darès, qui avait pillé Dictys (1). C'est ainsi que Shakespeare a reçu la tradition du moyen âge sur la guerre de Troie. A cette tradition appartiennent l'amour d'Achille pour Polyxène, la parenté d'Hector avec Ajax, la nationalité de Calchas et son expatriation, le conseil de guerre de Priam, la visite d'Hector au camp des Grecs, le songe d'Andromaque, les circonstances de la mort d'Hector, et une quantité d'autres détails plus ou moins importants.

Pour me borner à une citation de Caxton (2), je choisirai la scène où Andromaque, alarmée d'un songe qu'elle a fait, conjure son mari de ne point sortir :

« Andromaque vit dans la nuit une merveilleuse vision, et il lui sembla que, si Hector allait à la bataille ce jour-là, il serait tué. Et elle, qui avait grand'peur et craignait pour son mari, le supplia en pleurant qu'il voulût bien ne pas aller à la bataille ce jour-là. A quoi Hector répondit en blâmant sa femme et disant qu'elle ne devait point croire aux songes ni y ajouter foi, et que pour lui il ne voulait point demeurer à cause de ce songe. Quand le matin fut venu, Andromaque alla trouver le roi Priam et la reine, et leur dit la vérité de sa vision ; et elle les pria de tout son cœur qu'ils voulussent bien, à sa requête, faire tous leurs efforts pour dissuader Hector d'aller à la bataille ce jour-là sous aucun prétexte. Or il advint que le jour fut clair et beau, et les Troyens s'armèrent, et Troïlus sortit le premier pour aller à la bataille, et après lui Énée. Et le roi Priam envoya dire à Hector qu'il s'abstînt ce jour-là d'aller à la

(1) Darès procède de Dictys, d'Homère et de Philostrate.

(2) Citer Caxton en français, ce devrait être citer le Fèvre ; mais n'ayant point sous les yeux le livre de le Fèvre, je retraduis en vieux francais approximatif l'anglais de Caxton, tel qu'il est donné dans le Shakespeare de Delius.

bataille. Ce dont Hector fut fort en colère; il dit à sa femme beaucoup de paroles injurieuses, et qu'il savait bien que cette défense du roi avait été suggérée par elle. Et en dépit de cette défense, il s'arma. En cet instant vinrent la reine Hécube, et la belle Hélène, et les sœurs d'Hector, et elles s'humilièrent et s'agenouillèrent à ses pieds, et le supplièrent en pleurant beaucoup d'ôter son armure et de venir avec elles dans la grande salle du palais. Mais il ne voulut jamais rien accorder à leurs prières, et il descendit du palais tout armé, et prit son cheval, et se mit en route pour la bataille. Mais à la requête d'Andromaque, le roi Priam accourut en hâte, et prit le cheval par la bride, et dit à Hector tant de choses, et ceci et cela, qu'il le fit revenir sur ses pas pour un instant, mais jamais il ne put le décider à ôter son armure. »

Cette scène ne remplit pas moins de deux cent soixante et onze vers dans le poëme épique de Benoît de Sainte-More (1).

> ... Quand elle entend (Andromaque)
> Que n'y pourra merci trouver
> Ni par braire, ni par crier...
> A ses deux poings grands coups se fiert (2),
> Fier deuil démène et fier martire,
> Ses cheveux sache (3), et rompt, et tire...

Voilà la *griffe* du moyen âge; les beautés grecques ne s'égratignent pas et n'ont point coutume de braire. Mais, plus loin, Benoît rappelle Homère par un détail classique que Shakespeare n'a malheureusement pas reproduit, l'intervention du petit Astyanax :

> ... Des yeux pleurant moult tendrement,
> Entre ses bras le charge et prend,
> Aux pieds lui tombe, et puis lui dit :
> « Sire, par cet enfant petit,
> Que tu engendras de ta chair...
> Aie de cet enfant pitié.
> Jamais des yeux ne te verra,
> Si vas rejoindre ceux de là.
> De toi restera orphelin...
> Cruel de cœur, loup enragé!...

(1) Vers 15203 à 15474.
(2) Frappe.
(3) Tire.

Pourquoi voulez si tôt mourir?
Pourquoi voulez si tôt guerpir (1)
Et moi, et lui, et votre mère,
Et vos serors (2), et votre père?

Assurément, ceci est meilleur; mais il ne faut pas citer Homère ensuite, — ou plutôt il faut le citer sans le moindre embarras, car ces rapprochements sont instructifs, et une lecture de l'*Iliade* succédant à une lecture du *Roman de Troie* ne saurait cacher aucune intention désobligeante à l'égard du pauvre trouvère normand :

« A la vue de son fils, Hector sourit en silence; Andromaque s'approcha, tout en larmes, lui pressa la main, prit la parole et dit : ... « Hector, je n'ai ni mon père, ni ma mère vénérable... Tu es pour moi un père, une mère et un frère, tu es mon époux florissant de jeunesse. Aie pitié de moi en ce moment, et demeure ici, de peur que tu ne rendes ton fils orphelin et ta femme veuve... » Le grand Hector, au casque ondoyant, lui répondit : « Moi aussi, femme, ces pensées m'occupent; mais je rougirais étrangement devant les Troyens et les Troyennes au voile traînant, si, comme un lâche, je restais à l'écart et évitais le combat... J'en ai le pressentiment, et mon cœur ne m'abuse point : un jour viendra où périront la sainte Ilion, et Priam, et le peuple de Priam, habile à manier la lance. Mais ce qui m'inquiète pour l'avenir, ce n'est pas la douleur des Troyens, ni d'Hécube elle-même, ni du roi Priam, ni de mes frères qui, nombreux et braves, seront tombés sous les coups des guerriers ennemis; c'est ta douleur à toi, qu'un Grec à la cuirasse d'airain emmènera tout en larmes, après t'avoir ravi la liberté... » A ces mots, le glorieux Hector tendit les bras à son fils : mais l'enfant se renversa en criant sur le sein de sa nourrice à la belle ceinture; il était saisi d'effroi à l'aspect de son père et tremblait devant l'airain et devant l'aigrette faite de crins de cheval qu'il voyait se balancer terriblement au sommet du casque. Son père sourit, ainsi que son auguste mère. Aussitôt le glorieux Hector ôta le casque de dessus sa tête et le posa à terre, étincelant; puis, baisant son fils bien-aimé et le

(1) Abandonner.
(2) Sœurs.

balançant doucement dans ses bras, il adressa cette prière à Jupiter et aux autres dieux : « Jupiter, et vous tous, ô dieux! faites que mon fils devienne, comme je le suis, illustre parmi les Troyens; qu'il soit, ainsi que moi, distingué par sa force, et que sur Ilion il règne puissamment! Qu'un jour on dise même, à son retour du combat, le voyant tout chargé des dépouilles sanglantes de l'ennemi : Il est beaucoup plus vaillant que son père! et que sa mère se réjouisse dans son cœur. » Il dit, et remit l'enfant aux bras de son épouse chérie, qui le serra sur son sein embaumé, en souriant à travers ses larmes (1). »

Le cadavre d'Hector, dans Shakespeare, est attaché à la queue du cheval d'Achille et traîné le long de la plaine. Une tradition, qui remonte à l'antiquité classique, dit en effet que le corps du héros troyen a été traîné trois fois autour de la ville par le vainqueur; mais il n'est point question de cela dans Homère. La légende est née probablement d'un souvenir confus de deux passages distincts de l'*Iliade :* dans ce poëme, Hector, fuyant devant Achille, fait trois fois le tour des murs de la cité; quand il a succombé, Achille traîne d'abord son cadavre vers les vaisseaux, et chaque jour il lui inflige le même outrage autour du tombeau de Patrocle.

Conformément aux traditions de la chevalerie, Shakespeare attribue à Hector, comme à tous les autres guerriers de sa comédie héroïque, un cheval de selle, au lieu de le faire combattre sur un char; et il conserve le nom légendaire de ce cheval, qui s'appelait *Galatée.* C'est Benoît de Sainte-More qui le premier l'a baptisé ainsi. Galatée était un présent de la fée Morgane.

Hector monta sur Galatée
Que lui donna Morgan la fée
Qui moult l'aima et le tint cher (2).

C'était, assure Caxton, un des plus grands et des plus forts chevaux du monde.

« A la rescousse! à la rescousse! » s'écrie, dans la pièce de Shakespeare, Agamemnon au milieu de la mêlée; « le féroce

(1) L'*Iliade*, chant VI. Traduction de M. Émile Pessonneaux.
(2) Le *Roman de Troie*, vers 7990.

Polydamus a terrassé Menon; le bâtard Margarelon a fait Doreus prisonnier, et se tient comme un colosse, brandissant sa poutre sur les cadavres écrasés des rois Épistrophus et Cédius; Polyxène est tué; Amphimachus et Thoas, mortellement blessés; Patrocle, pris ou tué; Palamède, grièvement blessé et meurtri; le terrible Sagittaire épouvante nos troupes; hâtons-nous, Diomède! Au secours, ou nous périssons tous! » Il y a trop de tintamarre là dedans, trop de brouillamini, dirait M. Jourdain; mais ce passage fait la joie des érudits, parce qu'il est plein des souvenirs d'une antiquité plus ou moins haute altérés par la tradition du moyen âge. Bornons-nous au « terrible Sagittaire ». C'est un mélange du classique centaure et des monstres créés par l'imagination gothique de nos aïeux. « Il vint d'au delà du royaume des Amazones, raconte Caxton, un vieux roi, sage et discret, nommé Épistrophus, qui amena avec lui mille chevaliers et une merveilleuse bête qui était appelée Sagittaire, dont le derrière était d'un cheval et le devant d'un homme; cette bête avait une chevelure comme un cheval, des yeux rouges comme un charbon, et tirait bien de l'arc; cette bête fit grand peur aux Grecs et en tua beaucoup avec son arc. » C'est à peu près dans les mêmes termes que Lydgate a décrit en vers le monstre en question, d'après son auteur, qui est Guido. Mais le Sagittaire est encore une invention de Benoît; il n'y en a point trace dans Darès. De même que l'épisode de *Troïlus et Cressida*, c'est un de ces « bons dits » dont le trouvère normand s'est cru permis d'enrichir et d'orner sa matière, selon l'expresse déclaration du début de son *Roman de Troie :* « Le roi de Liconie amena avec lui un sagittaire qui moult était félon et horrible à voir. Car il était en forme d'homme du nombril jusqu'au haut du corps. Il n'avait autre vêture que son poil, et par toute l'autre partie du corps était de forme de cheval; la figure était noire, et les yeux lui reluisaient en la tête comme deux chandelles si clairement qu'on le pouvait voir de quatre lieues, et était si parfaitement horrible qu'il n'était chose vivante au monde qui n'eût grand'hideur de le regarder. Un arc portait en sa main, non point de bois, mais de cuir bouilli et de glu; et à son côté portait cent sagettes de fin acier... Moult furent ceux de l'ost épouvantés quand ils virent tel diable qui si fort tirait contre eux...

Car à un seul coup en occiait quatre, si que en peu d'heures en eut maints occis, et lui issait de la bouche une écume envenimée, de quoi il touchait ses sagettes. Et si ce tourment eût longuement duré, jà n'en fût un des Grégeois vif échappé, car à ce jour en a occis plus de douze mille (1). » Voilà une vraie figure du moyen âge, ami du laid et du monstrueux; les éléments en sont empruntés à l'antiquité; mais le lourd pinceau de Benoît de Sainte-More a étrangement surchargé le centaure de la poésie classique.

Chaucer, Caxton, Lydgate, sont-ce là toutes les sources immédiates de Shakespeare, et n'a-t-il connu la guerre de Troie que par la tradition du moyen âge? Non; il a puisé directement à une quatrième source, la plus pure et la plus classique de toutes : je ne veux parler de rien de moins que de l'*Iliade* même d'Homère.

En 1598 parut une traduction anglaise versifiée du *Bouclier d'Achille* et des sept premiers chants de l'*Iliade*, par George Chapman, poëte dramatique, un des habitués du club de la *Sirène* et un des camarades de Shakespeare. Chapman, par ses goûts et ses tendances classiques, appartenait à l'école dont Ben Jonson est le principal représentant. Les bons juges font grand cas de sa traduction d'Homère, qu'ils mettent bien au-dessus de ses pièces de théâtre. Charles Lamb, critique fin et délicat, en parle avec un véritable enthousiasme : « Il y avait dans Chapman, dit-il, l'étoffe d'un grand poëte épique. Son Homère est moins une traduction que les histoires d'Achille et d'Ulysse écrites une seconde fois. Le sérieux et la passion qu'il a mis partout dans son poëme sont quelque chose d'inconcevable pour un lecteur habitué à nos froides traductions modernes. Son zèle grec pour l'honneur de ses héros ne peut être comparé qu'au farouche esprit de bigoterie dont s'inspira Milton, personnifiant, pour ainsi dire, les zélateurs de l'ancienne loi, quand il voulut peindre les exploits de Samson contre les incirconcis... Chapman prodigue d'un même souffle les expressions les plus justes et les plus violentes, les plus naturelles et les plus forcées. Il prend les premiers mots qui lui viennent à l'esprit dans la chaleur de l'inspi-

(1) Traduction du XVe siècle.

ration. Mais la passion, qui est l'âme de la poésie, est partout présente dans son œuvre, relevant ce qui est bas, ennoblissant ce qui est trivial, et donnant un sens à l'absurde. » Il résulte de ce jugement de Charles Lamb, que la traduction de Chapman n'est pas plus fidèle que ne l'étaient à cette époque la plupart des traductions, mais qu'elle se recommande par un grand souffle poétique et par un culte pieux pour Homère et pour ses héros. Un tel culte est tout à fait digne de remarque, car il était loin d'être général alors; l'esprit de la littérature (quand il n'était pas gothique) était latin, les sympathies du monde étaient troyennes; Chapman, à son époque, fait donc exception. Quand il acheva sa traduction en 1611, il la fit paraître sous ce titre, *les Iliades d'Homère, prince des poëtes*. Jean Sanson, premier traducteur français de l'*Iliade*, n'avait appelé Homère que « grand historiographe », l'opposant, on l'a vu, à Guido Colonna, « souverain historiographe » (1).

Que Shakespeare ait lu au moins les sept premiers chants de la traduction de Chapman publiés en 1598, cela ne saurait être douteux (2). La grande preuve en est le rôle de Thersite dans *Troïlus et Cressida*. Ce personnage est ignoré de tous les romanciers du moyen âge; le Thersite de l'intermède bouffon joué en 1537 (3) n'a qu'une ressemblance de nom avec celui de l'*Iliade;* simplement fanfaron et lâche, il n'est point l'insulteur de la tradition homérique. C'est bien, au contraire, le Thersite d'Homère, sous son trait caractéristique d'insulteur, mais démesurément renforcé et grossi, que Shakespeare a représenté dans sa pièce.

Le rôle de Thersite n'est pas la seule chose que Shakespeare paraisse avoir empruntée directement à Homère.

Dans Benoît de Sainte-More et ses imitateurs, c'est la vue des exploits de Troïlus qui fait sortir Achille de sa longue inaction et le ramène au combat; dans Shakespeare, comme dans Homère, c'est le désir de venger Patrocle. — On rattache encore à la poésie homérique la belle apparition de la prophétesse Cassandre

(1) V. page 191.
(2) Pour le reste, il a très-bien pu le connaître aussi avant 1611, grâce à ses rapports d'amitié et de camaraderie avec l'auteur.
(3) V. page 27.

au milieu du conseil de guerre tenu par Priam ; l'imitation d'Homère paraît probable ici. Cependant je dois dire qu'en parcourant le *Roman de Troie* dans le texte donné par M. Joly, j'y ai rencontré le personnage de Cassandre avec ses traits et son langage caractéristiques. Les imitateurs de Benoît ne l'ont pas omis, je suppose, et, dans ce cas, Shakespeare recevant le rôle de Cassandre de la tradition du moyen âge, a pu, avec son grand instinct de poëte, retrouver pour elle des accents dignes de la Cassandre antique, sans s'être nécessairement inspiré de l'*Iliade*. — Le rôle que les chefs grecs font jouer à Ajax vis-à-vis d'Achille est une autre donnée de *Troïlus et Cressida* qu'on a tout lieu de croire empruntée directement à Homère. — J'ai transcrit plus haut cette scène sauvage de la pièce de Shakespeare, où Achille, recevant dans sa tente Hector désarmé, le dévore des yeux et s'écrie : « Cieux ! dites-moi dans quelle partie de son corps je le tuerai. Sera-ce là ? ou là ? ou là ? répondez-moi, ô cieux ! » N'y aurait-il pas ici une réminiscence de la scène de l'*Iliade*, où Achille, sur le point de tuer Hector, cherche des yeux une place vulnérable, et s'exprime avec non moins de sauvagerie ? « Achille brandissait dans sa main droite la lance aiguë, méditant la perte du divin Hector, et cherchant des yeux sur son beau corps l'endroit qui céderait le plus facilement. Le Troyen était entièrement garanti par les belles armes d'airain dont il dépouilla Patrocle immolé : un point seul était à jour, à l'endroit de la gorge où la clavicule sépare le cou des épaules, et par où le souffle de la vie s'échappe le plus rapidement. » C'est là qu'Achille frappe Hector. Le Troyen tombe, et supplie son vainqueur, non d'épargner ce qui lui reste de vie, mais de rendre son corps à sa famille afin qu'il reçoive les honneurs de la sépulture. Achille répond : « Chien ! ne m'implore pas, n'embrasse pas mes genoux, n'invoque pas le nom de mon père. Je voudrais, dans ma rage, te déchirer tout cru en morceaux et dévorer ta chair, pour me venger du mal que tu m'as fait (1). » Shakespeare et le moyen âge ont-ils égalé cet excès de cruauté barbare ?

Les traditions de la chevalerie ont prévalu, dans *Troïlus et*

(1) L'*Iliade*, chant XXII.

Cressida, sur celles du monde héroïque des Grecs; les guerriers parlent et agissent comme dans les romans du moyen âge, et ces manières, ce style, si peu attendus au siége de Troie, constituent un anachronisme fondamental, un anachronisme de mœurs (1), qui, plus que tout, donne à la pièce son aspect hétéroclite et bizarre. On peut comparer au défi ridicule d'Énée, que nous avons cité, l'antique défi d'Hector dans le septième chant de l'*Iliade*. Énée s'exprime en chevalier galant et fanfaron : l'Hector d'Homère se préoccupe gravement d'une seule chose, la sépulture de celui des deux adversaires qui succombera; souci toujours présent à l'esprit des anciens, question d'une importance capitale dans les croyances religieuses de l'antiquité.

Mais, en se montrant l'héritier du moyen âge plus que de l'antiquité classique, Shakespeare n'a point fait œuvre de parti; il n'a pas voulu protester contre l'abus que la Renaissance avait fait et devait faire encore de l'imitation des anciens. S'il a mis des chevaliers sur la scène, c'est dans l'esprit d'un Cervantès, je veux dire en s'en moquant. En somme, de qui Shakespeare ne se moque-t-il pas dans cette pièce? Nous disions qu'il était favorable aux Troyens : c'est une faveur relative; deux gamins se battent, un passant les sépare et leur administre une correction : celui qui ne reçoit que dix coups de canne, pendant que son adversaire en reçoit vingt-cinq, peut se dire *favorisé*. De tous les héros de la guerre de Troie, dans un camp comme dans l'autre, Shakespeare n'a vraiment respecté que le seul Hector, par la force de la tradition. Et cette ironie universelle est justement ce qui doit mettre le poëte à l'abri du soupçon d'avoir fait à Homère individuellement un pied de nez. Quand on salue quelqu'un, on tourne forcément le dos à quelqu'un d'autre; mais si vous ne saluez personne, personne ne peut vous accuser d'intention irrévérencieuse à son égard : Shakespeare s'est mis trop à son aise avec tout le monde pour que le vieil Homère, qui ne manque pas d'esprit, se soit cru offensé.

Le zèle classique de son ami Chapman devait le faire sourire; mais le zèle romantique des prêtres bien autrement naïfs qui

(1) Voyez le chapitre IV du présent volume.

un jour immoleront sur ses autels la postérité d'Homère, a dû, s'il l'a contemplé en songe, lui causer un rire *homérique*. Chercher dans *Troïlus et Cressida* la moindre apparence d'une profession de principes littéraires ou autres, vraiment, c'est ne rien comprendre à Shakespeare; c'est méconnaître ce trait fondamental de son génie : l'indifférence à l'égard de toutes les doctrines, égale chez lui à l'activité créatrice. Que lui importaient nos discussions sur la valeur respective de Darès, de Dictys, de Virgile et d'Homère? S'il y avait eu sur la guerre de Troie des traditions arabes, et qu'elles l'eussent amusé, il s'en serait servi. Je me figure Shakespeare, dès la publication de l'Homère de Chapman, peut-être même avant, dans le manuscrit, dévorant ce livre avec l'ardeur qu'il mettait à toutes ses lectures, pour y faire son butin non d'arguments littéraires, mais de données poétiques. Il fait des œuvres d'art, il n'écrit point de thèses. L'*Iliade* n'a été pour lui autre chose qu'un des matériaux les plus importants employés à la construction d'une comédie qui l'amusait.

Cette comédie forme à elle seule un genre à part dans le théâtre de Shakespeare. Elle n'a presque rien des traits généraux qui caractérisent la comédie shakespearienne (1). On y trouve plus de psychologie et plus d'ironie qu'il n'y en a d'habitude dans ces jeux innocents de la fantaisie poétique, sans malice comme sans grande portée, dont le type est le *Songe d'une nuit d'été*. Des pièces telles que *Peines d'amour perdues*, *Comme il vous plaira*, *Ce que vous voudrez*, rêves plus ou moins vaporeux de l'imagination, présentent-elles des caractères aussi nets, aussi vivants, aussi vrais que ceux de Pandarus, de Troïlus et surtout de Cressida, cette fine mouche? Les mots spirituels — ou bêtes — font toute la gaieté des comédies de Shakespeare en général; mais ici nous avons des *personnages comiques*, et le rire éclôt naturellement du sein des situations mêmes et des choses. Patrocle contrefaisant Agamemnon et Nestor pour l'amusement d'Achille, peut ne pas nous amuser, nous; mais cette caricature reproduite par Ulysse devant Agamemnon et

(1) Sur les caractères généraux de la comédie shakespearienne, voir *Molière, Shakespeare et la critique allemande*, chap. I.

Nestor, dans le dessein de les rendre furieux, — par Ulysse, qui fait semblant de s'indigner et qui rit dans sa barbe, ne constitue-t-elle pas une scène doublement et triplement comique? Il faudrait créer des mots nouveaux pour définir l'exquise drôlerie de ce compliment d'Ulysse à Ajax : « Je ne louerai pas ta sagesse, qui, comme un pieu, un poteau, une borne, limite et restreint l'étendue de tes grandes facultés. » — A cette débauche de gaieté et d'ironie, ajoutez la beauté de quelques épisodes superbement tragiques, tels que l'apparition de la prophétesse Cassandre et les lamentations de Troïlus sur le trépas du grand Hector.

Œuvre extraordinaire, *Troïlus et Cressida* n'est point une composition parfaite; le mélange d'originalité forte et de négligence qu'on y remarque fait hésiter la critique sur la date qu'il faut lui assigner dans la chronologie des productions de Shakespeare. Est-ce un fruit de la maturité ou de la jeunesse du poëte? M. Furnivall suppose qu'elle a dû être écrite en deux fois, séparées par un intervalle de seize ans; cette hypothèse est plausible. Il est arrivé à l'auteur de puiser à des sources contraires, sans prendre garde qu'elles se contredisaient : par exemple, il parle, au début du premier acte, des combats continuels d'Hector; ce qui n'empêche pas Énée de dire, à la scène III, que le héros se rouille dans l'ennui de cette longue trêve. Ulysse fait de Troïlus un portrait emprunté à la tradition purement héroïque des épopées du moyen âge et qui, par conséquent, n'est pas en harmonie avec le caractère du candide et ardent jeune homme, tel qu'il se révèle dans les scènes comiques de la pièce : c'est le plus sérieusement du monde qu'Ulysse loue sa *réserve*, sa *patience* et son *discernement* (1). — On a critiqué aussi *Troïlus et Cressida* au point de vue de la double action qui s'y développe : d'une part, l'épisode des amants, de l'autre, les combats et les délibérations des Troyens. Cette critique peut être faite à toutes les comédies de Shakespeare; elles contiennent toujours deux et quelquefois trois groupes de personnages plus ou moins indépendants et séparables. Ici les deux actions, sans être mieux fondues qu'ailleurs, me semblent fort agréablement

(1) Acte IV, scène v.

juxtaposées; c'est un parallélisme ingénieux (dont l'idée d'ailleurs n'appartient pas à Shakespeare), d'avoir imaginé à Troie cette contrepartie de l'histoire d'Hélène, d'avoir opposé à la belle Grecque la jolie Troyenne, à Ménélas Troïlus, à Pâris Diomède. Cressida séduite par Diomède est la revanche d'Hélène enlevée par Pâris. « Rien que luxure! tous valets entremetteurs! » s'écrie le chœur de la comédie par l'organe de Thersite.

Un des secrets de l'art est de produire de grands effets avec de petits moyens. C'est en cela qu'éclate la supériorité de la pièce de Shakespeare, en tant que bouffonnerie, sur un ouvrage célèbre dont le souvenir s'est plus d'une fois présenté à mon esprit durant le cours de cette longue étude sur *Troïlus et Cressida :* je veux parler de *la Belle Hélène.* La comparaison des littératures est une riche matière féconde en surprises toujours nouvelles, et ce travail serait incomplet si, après avoir discouru de l'*Iliade* antique, de celle du moyen âge et de celle de la Renaissance, nous ne disions pas un mot de l'*Iliade* contemporaine, telle qu'elle a été jouée de nos jours aux *Variétés.* — Dans la charge amusante qu'Offenbach a mise en musique, les personnages portent des costumes ridicules; ils étonnent les yeux et les oreilles; un forgeron traîne sur le théâtre le tonnerre de Jupiter raccommodé; Achille se fait blinder le talon.

AJAX. — « Vous faites un bruit en marchant!

CALCHAS. — Je sais ce que c'est! Il a fait cuirasser son talon.

ACHILLE. — Eh bien! après? ... Qu'est-ce que vous auriez fait à ma place?... puisque ma mère, en me plongeant dans le Styx, a eu l'imprudence de laisser émerger mon talon... Il était si simple de me plonger dans les deux sens... comme ceci d'abord, et puis comme ça après.

ORESTE. — Le fait est que c'est une pensée qui aurait dû venir à une mère.

AJAX. — Beau mérite d'être brave quand on est invulnérable! Il n'avait qu'une partie faible, son talon. Et il la fait blinder! Et ça s'appelle un héros!

ACHILLE. — Fils de Télamon, vous me rendrez raison!

AJAX. — Jamais de la vie! Est-ce qu'on se bat contre un mur?

ACHILLE. — Alors tu fais des excuses?

AJAX. — Évidemment (1). »

Shakespeare fait moins de frais matériels pour rendre ses Grecs ridicules; il ne recherche pas l'étrangeté. Tandis que les auteurs de la *Belle Hélène* surchargent et exagèrent la cuirasse d'Achille, le procédé de Shakespeare consiste au contraire à enlever à ses personnages leur costume officiel et guerrier, afin de les produire tels qu'ils sont dans la simplicité de leur vie domestique. Il n'en faut pas davantage pour souffler sur leur caractère de héros et pour les faire passer instantanément des hautes sphères de l'épopée dans la maison bourgeoise de la comédie. L'effet comique résulte ici de la surprise de l'esprit à un spectacle si nouveau, car on est habitué à associer aux noms d'Agamemnon et d'Achille des idées de solennité et de grandeur. Il n'est pas ridicule en soi qu'Agamemnon, entendant sonner une trompette pendant qu'il cause avec l'état-major, prie Ménélas de sortir pour aller voir ce que c'est, ou que le même Agamemnon, envoyant Diomède en ambassade à Troie, lui rappelle de s'habiller comme il faut; il n'est pas ridicule en soi qu'Ulysse se promène en lisant un ouvrage de philosophie, ou qu'après le dîner les chefs de l'armée grecque fassent un tour dans le camp pour prendre l'air : et néanmoins, ces détails font rire, parce qu'ils font contraste avec les allures traditionnelles des héros de l'épopée. La familiarité pittoresque et le détail précis sont un moyen sûr autant que simple d'anéantir le sérieux. Le solennel Buffon le savait bien; c'est pourquoi il recommandait aux Académiciens ses confrères d'employer toujours, dans leur style, les termes les plus généraux. Il est extrêmement curieux d'observer comment un petit mot trop précis au milieu d'une tirade, d'ailleurs noble, suffit pour en détruire tout l'effet. Chateaubriand nous peint dans les *Martyrs* les femmes des Barbares, dont les Romains ont forcé le camp, se ruant au-devant de l'ennemi et se donnant à elles-mêmes la mort. Le tableau est grandiose; mais l'écrivain a la malencontreuse idée de nous montrer les mêmes femmes arrêtant *par la barbe* le Sicambre qui fuit. Tout est perdu, l'image fait rire et le sublime s'évanouit. Et voilà à quoi tient la différence du noble et du ridicule, du tragique et du comique!

(1) *La Belle Hélène*, acte II, scène v, p. 57 de l'édition Michel Lévy. Paris, 1869.

Les personnages de Shakespeare sont toujours très-individuels, parce que le poëte ne craint pas d'introduire une veine comique même dans ses tragédies. L'individualisation parfaite des caractères n'est guère possible dans un système où l'on évite avec soin le mélange des deux genres. Si les héros d'Homère, comme Gervinus l'a remarqué, sont plus individuels que ceux de Sophocle, cela tient sans doute à ce que le père de l'épopée prenait davantage ses coudées franches et qu'il ne craignait pas de rire un peu. Il y a dans Homère aussi une veine comique, que dis je? un large courant; l'*Odyssée* et l'*Iliade* sont la source jaillissante de la comédie comme de la tragédie. Les détails propres à individualiser les figures abondent dans *Troïlus et Cressida*. Pandarus a des rhumatismes et une fluxion sur l'œil; Ulysse reconnaît de loin Diomède à sa démarche : « C'est Diomède, je le reconnais à sa façon de marcher; il va, se dressant sur la pointe des pieds. » Il est possible, selon la remarque de M. Rümelin, qu'il y ait là une allusion personnelle à quelque acteur contemporain. C'est ainsi qu'Hamlet nous est donné comme « gras et asthmatique, » signalement particulier du grand acteur Burbadge, qui remplissait ce rôle.

Troïlus et Cressida est en somme l'amusement d'un grand génie en vacances, qui, trouvant dans la légende des deux amants et dans celle de la guerre de Troie un cadre à sa fantaisie, l'a rempli avec une certaine hâte, mais en y prodiguant la vie dramatique, la richesse d'idées, l'esprit, le pathétique et la poésie dont il est coutumier. Chercher dans cette pièce une intention profonde, c'est montrer qu'on n'y comprend rien. Pour l'apprécier, il faut entrer dans l'*humour* de Shakespeare, s'affranchir de toute préoccupation littéraire et morale, et ne pas prétendre être plus sérieux qu'il ne l'a été lui-même. On admire alors un poëte si parfaitement détaché de tous ses personnages, prenant ses aises avec tant d'indépendance, dominant enfin son sujet avec la plus magistrale désinvolture, et l'on est de l'avis de Gœthe, qui disait à Eckermann : « Voulez-vous connaître toute la liberté de l'esprit de Shakespeare? lisez *Troïlus et Cressida.* »

VIII

TIMON D'ATHÈNES.

Analyse de la pièce.

Nous sommes à Athènes, dans la maison du riche et magnifique Timon. Les visiteurs y affluent comme dans le palais d'un prince. Jamais citoyen n'a dépensé sa fortune ni exercé l'hospitalité avec une largeur et une prodigalité plus royales. Il n'y a point de portier pour garder le seuil de la demeure de Timon : il y a « un homme qui sourit et invite à entrer tous ceux qui passent. »

Un poëte, un peintre, un joailler, un marchand, des sénateurs, des grands seigneurs, un philosophe cynique se croisent dans les salles du palais. Des trompettes sonnent, et le maître du lieu paraît à son tour. Il aborde avec affabilité tout ce monde. Ses premières paroles, ses premiers actes révèlent un ami et un bienfaiteur des hommes : il donne cinq talents au serviteur de Ventidius pour la rançon de son maître, que des créanciers inexorables ont fait emprisonner; un vieillard d'Athènes vient se plaindre à lui qu'un de ses gens aime sa fille : il la déshériterait plutôt que de la marier à un homme dont le métier est de donner des assiettes, car sa fortune le met en droit de prétendre à un plus riche parti pour elle. « Quelle est, demande Timon, la dot de la jeune fille? — Trois talents pour le présent, et plus tard tout ce que je possède. — Donne-lui ta fille. La dot qu'il aura de moi sera égale à la dot qu'elle recevra de ta part, et je rétablirai l'équilibre entre lui et elle. »

L'orfèvre offre à Timon un joyau, le poëte une dédicace, le peintre une toile récemment achevée. Tous sont accueillis avec

faveur, et Timon dit au peintre : « J'aime votre ouvrage, et vous en aurez bientôt la preuve... La peinture est la bienvenue; la peinture, c'est presque l'homme au naturel : car, depuis que les calculs de l'improbité ont perverti l'âme humaine, l'homme n'a de bon que ses traits extérieurs. Les figures que trace le pinceau ont l'avantage d'être au moins tout ce qu'elles paraissent. »

Ces paroles semblent sages : elles ne sont qu'une banalité philosophique dans la bouche de cet homme heureux et superficiel; aucune intention amère, aucun sens profond ne s'y cache. Timon ne sait rien et n'a point souffert. Il n'a passé par aucune école. Il n'y a point trace de culture sérieuse dans ses discours, et toute sa conduite prouve une entière ignorance du monde. Il traverse la vie comme un beau songe. Si donc les pensées qu'il répète machinalement sur la méchanceté naturelle des hommes et sur leur trompeuse apparence sont sages en elles-mêmes, ce n'est que la sagesse inconsciente d'un homme endormi qui parle en rêve.

Parmi les personnages auxquels Timon ouvre sa demeure avec une bienveillance égale et sans discernement, se trouve un philosophe cynique, Apémantus, dont le rôle, au début, est d'avertir le prodigue, dans le langage brutal qui convient à sa secte, de la ruine où il court par ses générosités aveugles. « Quel remue-ménage ici! que de courbettes! que d'échines en saillie! Je doute que tous ces jarrets fléchis vaillent les sommes dont on les paye. Il y a de la lie au fond de ce tas d'amitiés-là... Et voilà comment d'honnêtes imbéciles dépensent leur fortune pour des révérences! » Mais Timon n'entend rien et ne veut rien entendre. Shakespeare a eu soin de donner aux reparties d'Apémantus le laconisme sententieux et mordant qui est le style traditionnel des cyniques. « Quelle heure est-il? » demande un seigneur. — « L'heure d'être honnête, » répond Apémantus. « Adieu, adieu, » lui dit un autre seigneur en le quittant. — « Tu es un sot de me dire deux fois adieu. — Pourquoi, Apémantus? — Tu aurais dû en garder un pour toi, car je n'ai l'intention de t'en adresser aucun. » Ainsi parlait Diogène dans une pièce de Lilly, *Alexandre et Campaspe.*

Les hautbois résonnent; un grand banquet est servi. Alcibiade, des seigneurs, des sénateurs, Ventidius, que la libéralité de

Timon vient de tirer de la prison où il était retenu pour dettes, prennent place à la table du joyeux amphitryon. Apémantus aussi approche en grondant, et Timon l'invite à s'asseoir; mais le cynique refuse. Il restera dans un coin, pour observer, insulter et avertir. « Puisqu'il n'aime pas la compagnie, qu'on lui donne une table à part, » dit le maître, toujours gracieux et souriant à tout le monde, même à qui l'outrage; « Tu es Athénien, par conséquent tu es le bienvenu. Je ne veux pas avoir d'autorité ici; mais, je t'en prie, que mon dîner me vaille au moins ton silence. — Je méprise ton dîner... O dieux! que de gens dévorent Timon, et il ne le voit pas! Je souffre de voir tant d'êtres acharnés à la curée d'un seul homme; et, pour comble de folie, c'est lui-même qui les y excite! »

Cependant les convives protestent avec feu de leur reconnaissance et de leur dévouement. « Si nous avions seulement ce bonheur, monseigneur, que vous voulussiez bien mettre une fois nos cœurs à l'épreuve, afin de nous donner l'occasion de vous montrer une partie de notre zèle, nous serions au comble de nos vœux! »

— « Oh! ne doutez pas, mes chers amis, que les dieux n'aient eux-mêmes réservé dans l'avenir un jour où j'aurai besoin de votre assistance. Autrement, pourquoi seriez-vous mes amis?... O dieux! qu'aurions-nous besoin d'amis, si nous ne devions jamais avoir besoin d'eux? Ce seraient les créatures du monde les plus inutiles, si jamais nous ne devions les employer; ils ressembleraient à de mélodieux instruments enfermés dans leurs étuis et qui gardent leurs sons pour eux-mêmes. Oui, j'ai souhaité souvent d'être plus pauvre, afin de me rapprocher davantage de vous. Nous sommes nés pour faire du bien, et quelle chose pouvons-nous avec plus de raison appeler notre propriété que les richesses de nos amis? O quel précieux avantage d'avoir tant d'amis, qui, semblables à des frères, peuvent disposer de la fortune l'un de l'autre! »

Cette pensée émeut Timon à tel point que ses yeux se remplissent de larmes; les larmes sont contagieuses, surtout à table, et un seigneur de la société déclare que les paroles de son noble ami l'ont beaucoup ému lui-même.

« Beaucoup! » répète avec ironie Apémantus.

Timon est une nature sensible, affectueuse. Ce serait lui faire injure et méconnaître lourdement la nuance délicate de son caractère, que d'attribuer sa munificence à l'égoïsme, à l'ostentation, au vain désir d'être adoré, courtisé et flatté. Son cœur déborde, au contraire. C'est le moins sec des hommes et le plus enthousiaste. Excessif, imprudent, en amitié comme en tout, il aime, mais il aime mal, sans choix et sans mesure. Sa sensibilité exaltée s'est formé un fantôme, c'est l'*humanité*, dans le sens le plus vague du mot, et la vertu de Timon, c'est la *philanthropie*, dans l'acception la plus vague aussi de ce terme. L'excès de cette vertu-là suppose une médiocre intelligence de la réalité. Les hommes ne sont pas plus tous aimables qu'ils ne sont tous haïssables; un jugement ferme et sain fera toujours des différences entre eux, et ne placera l'amour comme la haine qu'à bon escient. Si Timon avait été capable d'un peu d'observation et de réflexion, si le sens pratique chez ce rêveur n'était pas resté tellement au-dessous des passions affectueuses, il aurait vu d'abord, sans avoir besoin de l'apprendre par une terrible épreuve, qu'un ami véritable est une chose rare, et que prodiguer son cœur à tout le monde est le moyen de n'acquérir aucune amitié de prix.

Timon échange des cadeaux avec ses convives. Car ceux-ci lui en font — afin d'en avoir sept fois davantage. Leur générosité, à eux, n'est que la générosité vulgaire, « un industrieux emploi du désintéressement, comme la définit La Rochefoucauld, pour aller plus tôt à un plus grand intérêt. » Ils n'en font pas mystère : « Si j'ai besoin d'or, dit un sénateur de la pièce, je n'ai qu'à voler le chien d'un mendiant, et à le donner à Timon; vite ce chien bat monnaie. Si je veux vendre mon cheval et en acheter vingt autres meilleurs, eh bien! je donne mon cheval à Timon, sans rien lui demander; aussitôt donné, mon cheval me produit des poulains magnifiques. »

L'intendant de Timon, le fidèle Flavius, s'inquiète des prodigalités de son maître; il veut l'avertir; mais sa voix insinuante et douce n'est pas plus écoutée que les grossiers éclats de celle du cynique. « Je conjure Votre Seigneurie de me permettre de lui dire un mot : cela l'intéresse de très-près. — De près? eh bien, alors, je t'écouterai une autre fois. »

La catastrophe approche. Les créanciers de Timon, prévoyant

que « cela ne peut pas durer, » prennent le parti de lui redemander leur argent. Ils envoient chez lui leurs serviteurs avec cette instruction : « Prenez les airs d'un homme importun et pressant, un visage dur de créancier; ne vous laissez pas payer d'une réponse évasive, ni d'un *Mes compliments à votre maître*, pendant que son chapeau tourne dans sa main droite, comme ceci. » Tous ensemble assaillent Timon, qui en ce moment est à table, fêtant une brillante compagnie. Il ne sait auquel entendre. « Laissez-moi respirer... Mes bons seigneurs (dit-il à Alcibiade et aux autres convives), veuillez m'excuser; je vous rejoins à l'instant. » Et appelant Flavius : « Approchez, je vous prie; que se passe-t-il donc? comment se fait-il que je sois assailli par toutes ces réclamations de billets en souffrance et de dettes arriérées, au préjudice de mon honneur? » Le bon intendant ne veut pas troubler la fête; il conjure les serviteurs des créanciers d'ajourner jusqu'après dîner leurs exigences. Timon joint ses prières à celles de Flavius : « Faites cela, mes amis; et toi, *veille à ce qu'ils soient bien traités.* »

Après dîner, Flavius prend son maître à part et lui ouvre les yeux. « Vous m'étonnez fort, dit Timon. Pourquoi avoir attendu jusqu'à ce jour pour m'exposer pleinement l'état de mes affaires? j'aurais pu proportionner mes dépenses à mes ressources.

— O mon bon maître! bien souvent j'ai apporté mes comptes et les ai mis sous vos yeux. Vous les avez toujours rejetés, disant que mon honnêteté suffisait. Lorsque en retour de quelque bagatelle donnée en cadeau vous m'ordonniez de faire des présents magnifiques, je hochais la tête et je pleurais. Même, je suis sorti des bornes du respect, en vous exhortant à tenir votre main plus serrée. J'ai enduré, et plus d'une fois, des réprimandes assez rudes de votre part, pour vous avoir signalé la baisse de votre fortune et la marée montante de vos dettes. Mon maître bien-aimé, quoiqu'il soit trop tard, il faut que vous le sachiez enfin, tout votre avoir ne suffirait pas à payer la moitié de vos dettes.

— Qu'on vende mes terres.

— Toutes sont engagées.

— Mes possessions s'étendent juqu'à Lacédémone.

— O mon bon maître! le monde n'est qu'un mot. S'il était à vous tout entier et que vous pussiez le donner d'un souffle, combien vite il serait parti!

— Allons, ne me sermonne plus. Aucun sentiment bas n'a souillé mes bienfaits; j'ai donné follement, mais sans m'avilir. Pourquoi pleures-tu? manques-tu de foi au point de croire que je puisse manquer d'amis?... Dans un sens, la nécessité où je me trouve couronne si bien mes vœux que je la tiens pour une bénédiction; car, grâce à elle, j'éprouverai mes amis... Je suis riche par mes amis. »

Le parti auquel Timon s'arrête dans sa candeur d'enfant, c'est tout simplement de demander cinquante talents à ses bons amis, les seigneurs Lucullus, Lucius, Sempronius... Il va éprouver ce que sont de pareils amis : « Des mouches d'été, qu'une pluie d'orage abat. »

D'honnêtes serviteurs de Timon vont donc, l'un chez Lucullus, un autre chez Lucius, un troisième chez Sempronius, chercher de l'argent pour leur maître. Les scènes où ceux-ci éconduisent les solliciteurs sont d'un fort bon comique. Voilà, du moins, notre jugement sur elles, à nous, lecteurs français; mais je dois dire que la critique anglaise les goûte peu et qu'elle ne croit pas qu'elles soient de Shakespeare (1). Le style en serait-il vraiment indigne du grand poëte? C'est affaire aux Anglais à le décider. Ils sont choqués de la platitude d'un langage tout prosaïque, nu, familier, bourgeois, incolore. Laissant de côté la question de diction, sur laquelle les Français sont peu compétents, je répète que le fond de ces scènes nous plaît; le comique en est très-semblable à celui de Molière, et c'est ici le lieu de noter en passant une opposition intéressante entre le goût français et le goût anglais ou allemand en matière de comique. Pour nous, la comédie est, par excellence, une satire tempérée, une étude de mœurs ou de psychologie générale, une œuvre de raison plus que d'imagination, d'observation exacte plus que de fantaisie. Pour les Anglais et pour les Allemands, au contraire, la comédie est avant tout une fantaisie brillante, un je ne sais quel feu d'ar-

(1) Sur la critique du texte de *Timon d'Athènes*, v. l'*Introduction* du présent volume, p. 10.

tifice, éblouissant de poésie, d'imagination capricieuse dans les incidents et d'esprit dans les mots.

Lucullus (à part) en voyant entrer Flaminius, serviteur de Timon. — « Un des hommes du seigneur Timon!... Un cadeau, je gage. Parbleu, cela tombe bien. J'ai rêvé cette nuit de bassin et d'aiguière d'argent. (*Haut.*) Flaminius, honnête Flaminius, vous êtes mille fois le bienvenu, monsieur. (*A un serviteur.*) Apportez du vin. Et comment va cet honorable, cet accompli, ce magnifique gentilhomme d'Athènes, ton très-généreux seigneur et maître?

— Sa santé est bonne, monseigneur.

— J'en suis ravi, mon cher. Et que portes-tu là sous ton manteau, gentil Flaminius?

— Ma foi, rien qu'une cassette vide, monseigneur, que je viens, au nom de mon maître, supplier Votre Honneur de vouloir bien remplir. Ayant un besoin urgent de cinquante talents, il m'a envoyé les demander à Votre Seigneurie; il ne doute point de votre empressement à l'assister.

— La, la, la, la! Il ne doute point, dit-il. Hélas! le brave seigneur! ce serait un parfait gentilhomme, s'il ne tenait pas un si grand état de maison. Bien des fois j'ai dîné chez lui et je lui en ai dit ma pensée. *Et je suis revenu souper avec lui, tout exprès pour l'avertir de diminuer sa dépense* (1); mais il n'a voulu accepter aucun conseil, ni recueillir aucun profit de mes visites. Chaque homme a son défaut, et la libéralité est le sien. Je le lui ai dit, mais je n'ai jamais pu l'en corriger. (*Un serviteur apporte le vin.*) Flaminius, je t'ai toujours tenu pour un sage: A ta santé! J'ai toujours remarqué en toi un esprit souple et prompt, qui sait entendre raison et se servir de l'occasion quand l'occasion le sert. Tu as d'excellentes qualités. (*Au serviteur.*) Va-t-en, maraud! — Approche, honnête Flaminius. Ton maître est un magnifique gentilhomme; mais toi, tu es raisonnable, tu sais fort bien, quoique tu sois venu solliciter, que ce n'est pas le moment de prêter de l'argent, surtout sur la simple parole de l'amitié, sans aucune garantie. Voici trois deniers pour toi, mon garçon; dis que tu ne m'as pas vu, et adieu. »

(1) Voilà un excellent trait d'*humour*, ou je ne m'y connais pas.

Flaminius jette l'argent avec indignation.

— « Allons ! je vois que tu es aussi sot que ton maître. »

Le second seigneur, Lucius, entre en scène, causant avec des étrangers. On s'entretient de la grande nouvelle du jour, qui est le désastre de Timon. On parle du refus de Lucullus de lui venir en aide; Lucius s'en étonne et s'en indigne : « Quelle étrange chose ! Ah ! par les dieux ! j'en suis honteux. Refuser un homme si honorable ! il faut avoir bien peu d'honneur soi-même. Pour ma part, je dois l'avouer, j'ai reçu de lui quelques *petites* marques de sa bonté, de l'argent, de la vaisselle, des bijoux et autres *bagatelles, rien à comparer aux cadeaux qu'a reçus Lucullus.* Eh bien ! si, au lieu de s'adresser à lui, il avait envoyé vers moi, je n'aurais jamais refusé la somme qu'il lui fallait. »

C'est à ce moment qu'entre Servilius, serviteur de Timon. La scène n'est pas bonne d'un bout à l'autre. Les premières paroles de Lucius à Servilius sont une pauvre répétition de ce que Lucullus a dit tout à l'heure, quand il croyait d'abord que le serviteur de Timon l'abordait avec un nouveau présent de son maître. Il faut avouer que cela ne vaut rien du tout; comment Lucius peut-il encore nourrir cette illusion, puisqu'il sait Timon dans le besoin? La critique anglaise a raison d'accuser ici une négligence peu digne de l'art de Shakespeare; mais la suite est meilleure.

Quand Servilius a exposé la demande de Timon : « Quelle maudite bête je suis ! s'écrie Lucius, d'avoir perdu, en dégarnissant ma bourse, une si belle occasion de montrer mes bons sentiments ! Comme cela se trouve mal, que j'aie acheté hier un chétif coin de terre, pour rendre impossible une action qui m'eût fait tant d'honneur ! Servilius, par les dieux qui m'écoutent ! je ne puis faire la chose, ô bête que je suis ! J'allais moi-même envoyer demander assistance au seigneur Timon, ces messieurs en sont témoins; mais maintenant, pour toutes les richesses d'Athènes, je ne voudrais pas m'être rendu coupable d'un tel manque de tact. Portez à Sa Seigneurie *mes compliments en abondance.* J'espère que Son Honneur n'interprétera pas de travers mon impuissance à l'obliger. Dites-lui de ma part que je considère comme une de mes plus grandes afflictions, vous entendez, de ne pouvoir satisfaire un si honorable gentil-

homme. Mon bon Servilius, rendez-moi le service de lui répéter mes propres paroles. »

Le plus inventif et le plus impudent des trois seigneurs, dans les prétextes que chacun donne de son refus, est Sempronius. « Et pourquoi m'importuner, moi, de préférence à tous les autres? ne pouvait-il pas s'adresser à Lucius ou à Lucullus? Il y a encore Ventidius, qui est riche depuis qu'il l'a tiré de prison. Tous ces hommes lui doivent leur fortune. — Hélas! Seigneur! ils ont tous été essayés à la pierre de touche et reconnus vil métal; car tous ont refusé. — Comment! ils l'ont refusé? Ventidius et Lucullus l'ont refusé, et il s'adresse à moi! Voilà qui dénote en lui bien peu d'amitié ou de jugement. Dois-je être son pis aller? Il m'a fait là une grave offense. Je suis le premier qui ait reçu de lui des présents, et il m'estime assez peu pour ne compter qu'en dernier sur ma gratitude!... » Bref, Sempronius refuse par la raison que Timon ne s'est pas assez empressé de recourir à lui dans sa détresse. Le trait est chargé, mais non pas faux, et l'on trouverait dans Molière et dans Plaute plus d'un exemple d'un comique aussi dur et aussi cruel.

Cependant les créanciers de Timon l'assiégent de plus en plus. Les serviteurs envoyés par eux dans sa maison se font pressants et importuns, pour obéir aux instructions de leurs maîtres; mais on sent qu'ils ont honte de la commission qu'on leur a donnée, et entre eux ils ne s'en cachent pas : « Ce message me répugne, les dieux m'en sont témoins. » Le poëte a visiblement tenu à montrer, dans tout le cours de cette tragédie, que les sentiments d'honneur, bannis du cœur des grands et des riches, ne sont pas aussi facilement abolis dans celui des misérables. Timon est dans un transport de rage. Il se sent devenir fou au milieu de toutes ces exigences dont il ne peut satisfaire une seule. Il va prendre un parti radical, conforme à sa nature d'esprit absolu et idéaliste. Trompé dans son rêve de philanthrope, il tombera, de tout le poids d'un jugement mal équilibré, dans l'erreur et dans l'exagération contraires, et il nous offrira l'exemple le plus frappant qui soit au théâtre de la transition subite d'un extrême à l'autre. Mais le misanthrope ne s'enfermera point dans sa retraite sauvage sans avoir confondu l'ingratitude des hommes et donné à sa rupture avec le monde

l'éclat d'une mise en scène magnifique et terrible. — Il ordonne à Flavius d'inviter une dernière fois tous ses amis.

Une salle brillamment éclairée dans le palais de Timon. Musique. Les tables sont servies. Gens de service allant et venant. Entrent plusieurs seigneurs par des portes différentes. Ils se rencontrent et se saluent. — « Je vous souhaite le bonjour, seigneur. — Je vous le souhaite également. Je pense que le noble Timon n'a voulu que plaisanter avec nous. — Cette réflexion occupait ma pensée, lorsque nous nous sommes rencontrés. Je me flatte qu'il n'est point aussi bas que pouvait le faire supposer cette tentative auprès de ses différents amis. — Ce qui le prouve assez, c'est le nouveau festin qu'il donne encore. — Oui, c'est à croire. Il m'a envoyé une invitation très-pressante. Divers motifs m'engageaient à refuser; mais il a tant prié, qu'il a fallu me rendre. — Moi aussi, il n'a pas voulu accepter mes excuses. Je suis vraiment fâché de m'être trouvé à court d'argent, lorsqu'il m'en a fait demander. — Je suis affligé du même regret, maintenant que je vois le tour que prennent les choses. »

Entrent TIMON *et sa suite.* — « A vous de tout cœur, mes gentilshommes. Comment vous portez-vous?

— Le mieux du monde, puisque Votre Seigneurie va bien. L'hirondelle ne suit pas l'été plus volontiers que nous ne suivons Votre Seigneurie.

TIMON, *à part.* — Et ne fuit pas plus volontiers l'hiver. Les hommes sont des oiseaux de passage...

UN SÉNATEUR. — J'espère que Votre Seigneurie ne me garde pas rancune pour lui avoir renvoyé son messager les mains vides.

TIMON. — Oh! monsieur, que cela ne vous tourmente pas.

UN SEIGNEUR. — Mon très-honorable Seigneur, je suis malade de honte de m'être trouvé si pauvre et si gueux le jour où Votre Seigneurie a envoyé chez moi.

— N'y pensez plus, monsieur.

— Si vous aviez seulement envoyé deux heures plus tôt...

— Ne troublez pas de ce regret la sérénité de votre mémoire.

— Allons, dit Timon à ses gens, qu'on serve tout à la fois.

PREMIER SEIGNEUR. — Tous les plats sont couverts!

Deuxième seigneur. — Festin royal, j'en réponds.

Troisième seigneur. — N'en doutez pas. Tout ce que peuvent fournir l'argent et la saison... C'est toujours l'ancien homme. Mais cela durera-t-il?

Timon. — Mes dignes amis, voulez-vous approcher? Que chacun prenne sa place avec l'ardeur dont il courrait aux lèvres de sa maîtresse. Le menu sera le même au bas comme au haut de la table. Ne faites point de cérémonies et ne laissez pas refroidir le dîner en disputant poliment des places. Asseyez-vous, asseyez-vous. Mais d'abord, rendons grâces aux dieux :

O vous, célestes bienfaiteurs! inspirez la reconnaissance à notre société. Faites qu'on vous rende grâces pour vos dons, mais gardez-en toujours en réserve, si vous voulez ne pas voir vos divinités méprisées. Prêtez assez à chacun pour que nul n'ait besoin de prêter à autrui; car, si vos déités étaient réduites à emprunter aux hommes, les hommes renieraient les dieux. Faites que le festin soit plus aimé que l'hôte qui le donne... Que dans toute assemblée de vingt hommes, il y ait deux dizaines de scélérats! Que, sur douze femmes qui se mettent à table, il y en ait une douzaine qui soient... ce qu'elles sont. Pour vos dernières bénédictions, ô dieux! faites que les sénateurs d'Athènes, avec toute la lie du peuple athénien, fassent servir leurs vices à leur propre destruction! Quant à tous ces amis qui m'environnent, comme ils ne me sont rien, ne les bénissez en rien; c'est pour rien que je les ai conviés. — Découvrez les plats, chiens, et lapez!

Les convives découvrent les plats, qui sont pleins d'eau tiède. — Que veut dire ceci?

— Puissiez-vous ne jamais assister à un meilleur festin! O tas d'amis de bouche! la fumée et l'eau tiède, voilà votre parfaite image. Ceci est le dernier banquet de Timon, qui, tout couvert de vos louanges et de vos flatteries qui le souillaient, s'en lave en vous éclaboussant le visage de votre infamie fumante! (*Il leur jette de l'eau tiède à la figure.*) Vivez longtemps méprisés, parasites souriants, caressants, détestables, courtois agents de ruine, loups affables, ours doucereux, suivants de la fortune, amis de la cuisine, mouches de la saison, valets aux révérences serviles, vapeurs, jaquemarts d'horloge! Que les

maladies innombrables de l'homme et de la bête vous couvrent de leur lèpre !.. Comment? tu t'en vas, toi? Doucement ! prends ta potion d'abord. Toi aussi ! toi aussi !... (*Il jette les plats à la tête des convives et les chasse.*) — Arrête ! je veux te prêter de l'argent et non t'en emprunter. Quoi ! tous en fuite? Que désormais il n'y ait plus de fête où les fripons ne soient des convives bien venus ! Brûle, ô ma maison ! Athènes, écroule-toi ! Qu'à jamais soient voués à la haine de Timon l'homme et l'humanité. »

Ce splendide et sinistre adieu fait au monde, le misanthrope se retire dans une caverne. Là il continue à maudire tous les hommes, et sa haine contre l'humanité entière s'exhale dans les imprécations les plus violentes, les plus sauvages, les plus hyperboliques. A quoi bon? Quel mal cela fait-il au monde? et quel bien cela peut-il lui faire à lui-même? A Timon, nature contemplative, Shakespeare a opposé un homme d'action, Alcibiade, qui, dans des circonstances analogues, se conduit bien différemment. Alcibiade a été banni d'Athènes par le sénat, oublieux des services qu'il a rendus à la république. Comme Timon, il éprouve donc l'ingratitude de ses concitoyens; mais pendant que Timon lève ses mains vers le ciel dans un transport inutile d'indignation et de rage, Alcibiade rassemble une armée et marche contre Athènes. Avec moins de noblesse morale que Timon, Alcibiade a beaucoup plus de jugement que lui; aussi est-il moins passionné, plus juste dans sa haine; cet égoïste ne se montre pas aussi altéré d'horreurs et de sang que le philanthrope généreux qu'un rêve d'amitié trompée a rendu complétement fou. C'est qu'il est capable de discerner, parmi les hommes, des ennemis, des amis et des indifférents. Comme il n'a jamais donné à l'homme son amour sans réserve, il ne le poursuit pas non plus de sa haine sans réserve. Tandis que Timon appelle jusque sur les enfants à la mamelle et sur les vierges innocentes la malédiction des dieux, Alcibiade, vainqueur d'Athènes, ne tire pas vengeance de ses concitoyens au hasard; il n'entend punir que ses seuls ennemis. Alcibiade est à Timon ce que Laërtes et Fortinbras sont à Hamlet, ce que les hommes pratiques dans le théâtre de Shakespeare, en général, sont aux idéalistes et aux rêveurs : natures moins sympathiques, mais

dignes d'estime, auxquelles la justice du poëte accorde en définitive le succès, pendant que les enthousiastes périssent victimes de leur propre exaltation.

Le hasard fournit au misanthrope un moyen de faire du mal à l'humanité qu'il exècre. En bêchant le sol pour déterrer les racines qui désormais composent son unique nourriture, il a trouvé de l'or. C'est l'arme dont il se servira pour faire la guerre au genre humain. Il en donne à deux voleurs qu'il rencontre, comme salaire anticipé de tous les crimes qu'ils commettront et auxquels il les encourage avec une sombre frénésie : « Coquins! voici de l'or. Prenez à la fois la bourse et la vie; pratiquez la scélératesse dont vous faites profession, comme de bons ouvriers. Je vous sais gré de professer le vol ouvertement, et de ne pas faire votre métier sous des masques respectables; car le vol le plus effréné se pratique dans des professions régulières... Voici encore de l'or. Coupez les gorges. Tous ceux que vous rencontrerez sont des voleurs. Allez à Athènes! défoncez les boutiques! tout ce que vous pourrez voler, ce sont des voleurs qui le perdront. » Chose admirable, l'excès de rage de Timon fait rentrer les voleurs en eux-mêmes : « Il m'a presque dégoûté de ma profession, dit l'un, en m'exhortant à la pratiquer. » — « Je renonce au métier, » dit l'autre. Telle est la faiblesse de la frénésie de Timon! mais telle est aussi la bonne influence qu'exerce cette grande âme en dépit d'elle-même! L'arme dont il croyait se servir contre l'humanité se change entre ses mains impuissantes et bénies en instrument de bien.

Quelques-unes de ses anciennes connaissances, ayant appris qu'il a trouvé de l'or, tentent de se rapprocher de lui ; Timon les injurie, les bat et les chasse.

Entre Apémantus le cynique et Timon le misanthrope il se passe une grande scène, plus célèbre que vraiment remarquable, et au sujet de laquelle se perpétue dans la critique une admiration de commande. Apémantus vient insulter Timon, auquel il reproche d'imiter ses manières. Les deux loups-garous discutent avec force injures la question de savoir qui est le plus philosophe des deux, et finalement Timon chasse Apémantus à coups de pierres. Au siècle dernier, le grand orateur Burke, qui était en même temps un fin critique, admirait

devant Samuel Johnson le sentiment délicat des nuances avec lequel Shakespeare a su différencier le caractère de Timon et celui d'Apémantus, *qui se confondent aux yeux du vulgaire*. Voilà la critique avertie; si elle ne sait pas distinguer le caractère de Timon de celui d'Apémantus, elle sera vulgaire. On a donc examiné ces deux rôles avec plus de soin, et on y a découvert certaines nuances, qui en effet s'y trouvent et qu'on peut résumer ainsi : la misanthropie d'Apémantus, espèce de porc-épic, philosophe de la secte qui s'est appelée elle-même la secte des chiens, est une affectation d'originalité; s'il pique et mord les gens, c'est pour qu'on le regarde, dût-il attraper des coups de pieds; Timon hait le monde, et cette haine le tue, parce qu'il était né pour aimer. Sa misanthropie a l'homme pour objet; celle du cynique se gaspille et s'abaisse en petites insultes individuelles. L'une est envenimée par l'amour-propre froissé; l'autre a sa source élevée dans un grand sentiment d'amour déçu. — Voilà les nuances qu'on peut apercevoir, la logique et l'imagination aidant un peu, dans l'ensemble du rôle des deux personnages; mais ces nuances ne ressortent point de la scène en question, qui les embrouille au lieu de les éclaircir, et qui est fastidieusement longue, diffuse et monotone.

Une scène bien plus belle a lieu entre Timon et son ancien intendant Flavius. — A la ruine de leur maître, les serviteurs se sont séparés, pleins de pitié pour un désastre auquel ils paraissent encore plus sensibles qu'à leur propre misère, et montrant, par ce contraste avec l'égoïsme des parasites, que les âmes de valets ne logent pas toujours chez ceux qui en portent la livrée : « Pas un ami pour prendre sa fortune par le bras et pour l'accompagner! Comme nous tournons le dos à notre camarade, à peine jeté dans la fosse, ainsi tous ses familiers s'éloignent de sa fortune ensevelie... Pour nous, nous continuerons à porter la livrée de Timon... Nous restons camarades au service de la douleur, mais notre barque est brisée, et la tempête nous force à nous séparer, dispersés sur l'océan de la vie. » Flavius leur distribue ce qui lui reste d'argent : « Que chacun en prenne un peu. Voyons, approchez tous vos mains. Nous nous séparons pauvres d'argent, riches de douleur. » Les serviteurs s'embrassent et s'en vont chacun de leur côté. « Mon pauvre brave

maître ! dit Flavius resté seul ; voilà où son bon cœur l'a réduit ; c'est sa bonté qui l'a perdu. Étrange et rare nature, dont le plus grand tort est d'avoir fait trop de bien ! Hélas ! le bon seigneur, il a fui dans sa rage cette ville ingrate, séjour de monstrueux amis. Il n'a aucun moyen de soutenir ou de gagner sa vie. Je vais aller à sa recherche. »

Flavius découvre la caverne où Timon s'est retiré. Le misanthrope en sort comme une bête fauve, apercevant un homme :

« Arrière, qui es-tu?

— M'avez-vous oublié, seigneur?

— Pourquoi demandes-tu cela ? j'ai oublié tous les hommes ; si tu avoues être un homme, je t'ai oublié.

— Je suis un pauvre et honnête serviteur de votre seigneurie.

— Alors, je ne te connais point. Je n'eus jamais un honnête homme auprès de moi. Jamais je n'ai entretenu que des fripons, pour servir à manger à des coquins.

— Les dieux m'en sont témoins : jamais pauvre intendant ne versa sur la ruine de son maître des larmes plus sincères que n'en ont versé mes yeux sur la vôtre.

— Quoi ! tu pleures? approche. Maintenant je t'aime, parce que tu es une femme, et que tu te sépares des hommes au cœur de pierre, qui ne pleurent jamais que dans la débauche ou dans le rire...

— Je vous conjure de me reconnaître, mon bon seigneur, d'agréer ma sincère douleur, et tant que durera ce pauvre pécule, de me regarder toujours comme votre intendant.

(*Il lui offre une sacoche pleine d'argent.*)

— Quoi ! j'avais un intendant si fidèle, si juste, et aujourd'hui si compatissant ! Cela adoucit presque ma farouche nature. Laisse-moi regarder ton visage. Sûrement, cet homme est né d'une femme. Pardonnez-moi mon emportement sans réserve contre l'humanité, ô dieux souverainement équitables ! Je proclame qu'il existe un honnête homme, mais, entendez-vous bien? un seul, pas davantage — et cet homme est un intendant. »

Voilà une chance de guérison : Timon *distingue*. Jadis, dans sa folie de philanthrope, les Lucullus et les Sempronius ne lui paraissaient pas moins dignes d'amour que cet honnête homme ; et

tout à l'heure encore, dans sa folie misanthropique, cet honnête homme lui semblait non moins digne de haine que les Sempronius, les Lucullus et toute l'humanité. Mais un rayon subit vient d'éclairer la nuit de son intelligence : il découvre, nouveauté immense pour lui, que tous les hommes ne sont pas les mêmes, et qu'il y en a un au moins qui mérite d'être distingué des autres. Si les sources de la vie n'étaient pas atteintes, un changement si considérable permettrait de tout espérer.

Malheureusement, Flavius est arrivé trop tard pour le salut de son maître. Le malheur, la démence ont frappé Timon à mort. — Une députation du sénat d'Athènes vient lui offrir une réparation éclatante de l'ingratitude dont il a été victime : une somme considérable a été souscrite par la ville pour effacer l'offense de ses concitoyens; qu'il rentre réconcilié dans la cité repentante, et qu'il prenne le commandement militaire pour repousser l'attaque d'Alcibiade. Timon ne répond à cette offre que par d'amères railleries : « J'y consens, sénateurs; oui, j'y consens, dans les termes que voici : si Alcibiade tue mes compatriotes, faites savoir à Alcibiade, de la part de Timon, que Timon ne s'en soucie pas; s'il saccage la belle Athènes, s'il traîne par la barbe nos augustes vieillards, s'il livre nos vierges saintes aux outrages de la guerre brutale et forcenée, eh bien! faites-lui savoir (et répétez-lui les paroles mêmes de Timon) que, dans ma pitié pour nos vieillards et nos jeunes filles, je ne puis m'empêcher de lui dire que cela m'est bien égal... Pourtant j'aime ma patrie, et je veux rendre à mes aimables compatriotes un service; je veux les mettre à même de prévenir la furie du farouche Alcibiade : j'ai ici dans mon enclos un arbre que je me propose d'abattre pour mon usage et que je ne tarderai pas à couper; dites à mes amis, dites à tous les habitants d'Athènes, grands et petits, en suivant l'ordre hiérarchique, que quiconque voudra terminer ses afflictions n'a qu'à venir ici avant que la cognée ait frappé mon arbre, et à se pendre. Je vous en prie, faites ma commission... Ne revenez plus me voir, mais dites aux Athéniens que Timon a construit son éternelle demeure sur une plage, voisine du flot salé, qu'une fois par jour la vague turbulente viendra couvrir de son écume... J'écris mon épitaphe. On la verra demain. »

Ces dernières paroles cachent-elles une intention de suicide?

expriment-elles simplement le pressentiment d'une fin très-prochaine? Il n'importe; dans l'une comme dans l'autre hypothèse, Timon est l'artisan de sa mort. Le sens pratique, nécessaire à l'homme pour voir et pour suivre sa route, l'énergie, indispensable pour soutenir l'assaut de la fortune et pour dominer les événements, ont manqué à sa noble mais faible nature : la destinée qui l'attend et qu'il s'est faite lui-même est de périr avant l'heure.

Alcibiade cependant marche sur Athènes. Il est vainqueur. Un de ses soldats découvre au bord de la mer le tombeau de Timon, et rapporte au général l'épitaphe, dont il a pris l'empreinte avec de la cire :

Ci-gît un corps misérable, séparé d'une âme misérable.
Ne cherchez pas mon nom. Que la peste vous consume,
Chétifs méchants qui restez après moi!
Ci-gît Timon, qui détesta tous les hommes vivants.
Passant, maudis-moi à ta guise, mais passe sans t'arrêter.

Cette épitaphe lue, Alcibiade fait l'oraison funèbre du misanthrope : « Ces mots, Timon, expriment bien tes derniers sentiments. Tu n'avais que de l'horreur pour nos douleurs humaines, que du dédain pour le vain flux de notre cerveau, pour ces larmes misérables que verse un cœur mesquin; mais une riche imagination t'inspira, quand tu voulus que le vaste Neptune pleurât éternellement, sur ton humble tombeau, des fautes pardonnées. Le noble Timon est mort; nous nous réservons d'honorer sa mémoire. Conduisez-moi dans votre ville : je veux allier l'olive à l'épée; je veux que la guerre engendre la paix, que la paix réprime la guerre, et que l'une soit le remède souverain de l'autre. Battez, tambours. »

Les sources de Timon d'Athènes.

On lit dans Plutarque, *Vie d'Antoine*, traduction d'Amyot :

« Antonius laissa la ville (1) et la conversation de ses amis, et fit bâtir une maison dedans la mer, près l'île de Pharos, sur

(1) Alexandrie.

certaines chaussées et levées qu'il fit jeter en la mer, et se tenait léans, comme se bannissant de la compagnie des hommes, et disait qu'il voulait mener une telle vie comme Timon, pour autant qu'on lui avait fait le semblable qu'à lui, et que, pour l'ingratitude et le grand tort que lui tenaient ceux à qui il avait bien fait, et qu'il estimait ses amis, il se défiait et se mécontentait de tous les autres.

» Ce Timon était un citoyen d'Athènes, lequel avait vécu environ la guerre du Péloponèse, comme l'on peut juger par les comédies de Platon et d'Aristophanes, esquelles il est moqué et touché comme malveillant et ennemi du genre humain, refuyant et abhorrissant toute compagnie et communication des autres hommes, fors que d'Alcibiades, jeune, audacieux et insolent, auquel il faisait bonne chère (1), et l'embrassait et baisait volontiers : de quoi s'ébahissant Apémantus et lui en demandant la cause, pourquoi il chérissait ainsi ce jeune homme-là seul et abominait tous les autres : Je l'aime, répondit-il, pour autant que je sais bien et suis sûr qu'un jour il sera cause de grands maux aux Athéniens. Ce Timon recevait aussi quelquefois Apémantus en sa compagnie, pour autant qu'il était semblable de mœurs à lui, et qu'il imitait fort sa manière de vivre. Un jour donc qu'on célébrait à Athènes la solennité qu'on appelle Choæ, c'est-à-dire fête des morts, là où on fait des effusions et sacrifices pour les trépassés, ils se festoyaient eux deux ensemble, tous seuls, et se prit Apémantus à dire : Que voici un beau banquet, Timon! et Timon lui répondit : Oui bien, si tu n'y étais point. L'on dit qu'un jour, comme le peuple était assemblé sur la place pour ordonner de quelque affaire, il monta en la tribune aux harangues, comme faisaient ordinairement les orateurs quand ils voulaient haranguer et prêcher le peuple : si y eut un grand silence, et était chacun très-ententif à ouïr ce qu'il voulait dire, à cause que c'était une chose bien nouvelle et bien étrange de le voir en chaire; à la fin, il commença à dire : Seigneurs Athéniens, j'ai en ma maison une petite place où il y a un figuier, auquel plusieurs se sont déjà pendus et étranglés, et pourtant (2) que

(1) Bon visage.
(2) Par la raison.

j'y veux faire bâtir, je vous en ai bien voulu advertir devant que faire couper le figuier, à celle fin que si quelques-uns d'entre vous se veulent pendre, qu'ils se dépêchent. — Il mourut en la ville d'Hales, et là fut inhumé sur le bord de la mer. Si advint que tout à l'entour de sa sépulture le rivage s'éboula, tellement que la mer, qui allait flottant à l'environ, gardait qu'on n'eût su approcher du tombeau, sur lequel il y avait des vers engravés de telle substance :

Ayant fini ma vie malheureuse,
En ce lieu-ci, on m'y a inhumé :
Mourez, méchants, de mort malencontreuse,
Sans demander comme je fus nommé.

» On dit que lui-même vivant fit ce bel épitaphe, car celui qu'on allègue communément n'est pas de lui, ains est du poëte Callimachus :

Ici je fais pour toujours ma demeure,
Timon encor les hommes haïssant.
Passe, lecteur, en me donnant male heure;
Seulement passe, et me va maudissant. »

Ce récit n'est pas la seule source classique de la légende de Timon; il y a un dialogue de Lucien intitulé *Timon ou le Misanthrope*.

Au début de ce dialogue, le misanthrope, déjà retiré dans un désert, interpelle Jupiter, auquel il reproche, avec une irrévérence de langage plus qu'aristophanesque, de laisser dormir sa foudre : « Le méchant craindrait plutôt la mèche d'une lampe de la veille, que la flamme de ta foudre... Il semble que tu ne lances qu'un vieux tison dont on ne redoute ni le feu, ni la fumée, et l'on ne craint d'autre mal de cette blessure que d'être couvert de suie (1). » Si Jupiter dort ainsi, c'est l'effet de la vieillesse, déclare cet insolent : « Tu es devenu myope, tu ne vois goutte aux actions humaines, et tes oreilles sont dures comme celles des vieillards. » La conséquence de cette inaction du maître des dieux et des hommes, c'est que le crime fleurit sur la terre. « Mais laissons de côté les affaires générales, poursuit Timon, et parlons des miennes. » — Il était riche autrefois, et

(1) Je cite et continuerai à citer la traduction de M. Talbot.

il se servait généreusement de sa richesse pour faire des heureux; mais pour avoir répandu ses trésors avec profusion sur ses amis, il est devenu pauvre et les ingrats ne l'ont plus reconnu. « Si, par hasard, je les rencontre, il semble qu'ils aperçoivent la colonne de quelque antique tombeau, renversé par le temps; ils passent sans lire; d'autres, me voyant de loin, prennent une autre route. » Voilà pourquoi il s'est enfui dans ce désert, où du moins il a l'avantage de ne plus voir les méchants jouir d'un bonheur qu'ils ne méritent pas. « Allons, fils de Saturne et de Rhée, secoue ce sommeil profond, souffle sur ta foudre, rallume-la aux feux de l'Etna, montre une colère digne d'un Jupiter jeune et vigoureux, et donne un démenti aux fables que les Crétois débitent sur ta tombe. »

Quel est donc, demande Jupiter à Mercure, ce criailleur que je vois là-bas au pied de la montagne, tout crasseux et couvert d'une peau de chèvre? C'est un rude bavard, et impudent!... « C'est sans doute un philosophe, car nul autre n'oserait tenir contre nous des discours si impies. »

Mercure s'étonne que Jupiter ne reconnaisse pas Timon, un homme qui autrefois « le régalait de si beaux sacrifices », immolant sur ses autels des hécatombes entières. — Oh! quel changement! s'écrie Jupiter. Que lui est-il donc arrivé? — « On pourrait croire, répond le sage Mercure, qu'il a été victime de sa bonté, de sa philanthropie, de sa sympathie envers les malheureux; mais, en réalité, il ne doit s'en prendre qu'à sa folie, à sa niaiserie, au mauvais choix de ses amis : il ne voyait pas qu'il rendait service à des corbeaux et à des loups; il prenait, le malheureux! ces vautours qui lui rongeaient le foie pour des amis sincères, et croyait d'affectueux compagnons ces gens qui n'aimaient que ses viandes. Aussi, lorsqu'ils eurent complétement mis à nu ses os, rongé et sucé sa moelle proprement et soigneusement, ils sont partis, le laissant sec, coupé dans sa racine. »

Jupiter promet de se conduire plus galamment que ces détestables parasites. Il n'a pas oublié les beaux sacrifices que lui faisait Timon; il en a encore « le fumet dans les narines ». Il ordonne à Mercure d'emmener Plutus, dieu de la richesse, et de l'établir dans la demeure du misérable. Quant aux flatteurs et aux ingrats, ils ne perdront rien pour attendre; il s'occupera

d'eux dès qu'il aura fait raccommoder sa foudre (1), dont les deux grands rayons ont été ébréchés, pour l'avoir lancée avec un peu trop de force contre Anaxagore, un jour que ce sophiste enseignait à ses disciples que les dieux n'existent pas. « Je manquai Anaxagore, dit Jupiter, parce que la main de Périclès le couvrait. » Plutus n'obéit pas sans rechigner à la commission de son maître : « C'est comme si tu m'envoyais, dit-il, verser de l'eau dans un tonneau percé, dans le tonneau des Danaïdes. » Jupiter insiste : « Partez tous deux, enrichissez cet homme; et toi, Mercure, souviens-toi, en revenant, de m'amener les Cyclopes du mont Etna, pour qu'ils raccommodent les pointes de ma foudre; j'aurai bientôt besoin de la trouver aiguisée. »

Chemin faisant, les deux voyageurs ont ensemble un entretien plein d'un sens profond. Mercure plaint son compagnon d'être tout ensemble aveugle et boiteux : « Je ne suis pas toujours boiteux, répond Plutus; seulement, quand Jupiter m'envoie vers quelqu'un, je ne sais pourquoi je deviens lourd et je cloche des deux jambes, si bien qu'en arrivant péniblement au terme du voyage, je trouve déjà tout vieux celui qui m'attend. Mais quand il faut m'en retourner, tu croirais que j'ai des ailes; je vole plus vite que l'oiseau. » Quant à sa cécité, Plutus avoue qu'elle est complète, si bien qu'il lui arrive sans cesse de se tromper de destination, quand Jupiter l'adresse à quelqu'un qu'il veut enrichir : « Je m'en vais tâtonnant, à droite, à gauche, jusqu'à ce que je tombe sur je ne sais qui : alors le premier qui m'a rencontré m'emmène, me garde et va te remercier, toi, Mercure, de sa fortune inespérée. » Cette fois-ci, pour ne pas se tromper, Plutus s'est cramponné au manteau de Mercure.

Les envoyés célestes descendent dans l'Attique. L'allégorie,

(1) Il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Les ingénieux auteurs d'une parodie précédemment citée savaient-ils que Lucien avait eu l'idée avant eux d'envoyer chez le forgeron la foudre de Jupiter? Au Ier acte de la *Belle Hélène* (scène 2), Calchas entre sur la scène en disant : « Et le tonnerre?... A-t-on rapporté le tonnerre aujourd'hui? — Pas encore. — Comment, pas encore? Nous ne pouvons nous passer de tonnerre aujourd'hui. La journée sera chaude. Il me faut mon tonnerre. Le forgeron Euthyclès m'a bien promis... Mais le voici. » Euthyclès entre par la droite, portant une plaque de tôle qui figure le tonnerre, et dit : « Il était dans un joli état, votre tonnerre! Il faut que vous tapiez là-dessus comme un sourd, pour frapper l'imagination des peuples. » Il agite le tonnerre. « Veux-tu bien finir! crie Calchas. Le peuple va croire que c'est Jupiter. Il faut ménager ces effets-là. »

dont Plutus est la principale figure, se complète par un cercle de personnages abstraits qui entourent le misanthrope : c'est la Pauvreté avec son cortége, le Travail, la Patience, la Sagesse, le Courage et autres vertus. En voyant arriver Plutus, la Pauvreté dit : « Je me retire; et vous, Travail, Sagesse, ainsi que tous mes autres compagnons, suivez-moi. » Timon, de son côté, commence par ramasser des pierres pour les jeter aux nouveaux venus; mais Mercure l'arrête : Pas de bêtise, Timon!... déteste les hommes, qui t'ont maltraité, à la bonne heure; mais détester les dieux qui prennent soin de toi, ce n'est pas bien. Ouvre les bras, mon cher, et accueille ta nouvelle fortune; redeviens riche. — Timon n'est pas aisé à convaincre; il a appris à se défier de Plutus, « qui est la cause de tous ses maux »; la Pauvreté, au contraire, s'est montrée bonne pour lui. Mercure ne parvient à le décider qu'en lui représentant que son retour de fortune fera crever de jalousie tous ses flatteurs. Cela dit, il s'envole au ciel. Plutus, resté seul avec Timon, lui fait bêcher et piocher le sol pour trouver le dieu d'or, Thésaurus, caché sous terre... Le voici! Thésaurus reluit au soleil. La découverte du trésor comble Timon de joie, mais ne change rien à sa misanthropie; l'or, sans emploi entre ses mains, ne lui servira qu'à démoraliser l'espèce humaine. Bien loin de s'adoucir, la haine jurée par lui à l'humanité s'exprime en termes plus sauvages que jamais : « Si je vois un homme près de se brûler et me suppliant d'éteindre le feu, je l'éteindrai avec de la poix et de l'huile; si un fleuve, grossi par l'orage, emporte un homme qui me tende les bras et me prie de le retirer, je l'y replongerai la tête la première, afin qu'il ne puisse revenir sur l'eau. C'est ainsi que les ingrats recevront la pareille. Telle est la loi proposée par Timon, fils d'Échécratide, du bourg de Colytte, et votée à l'unanimité par le même Timon. »

Cependant le bruit se répand que Timon est redevenu riche, et flatteurs, parasites, faux amis, de reprendre aussitôt le chemin de sa caverne. La même chose a lieu dans la tragédie de Shakespeare (1); Timon, dans Lucien comme dans Shakespeare, reçoit les visiteurs à coups de bâton et à coups de pierres. Le plus original de ces courtisans du misanthrope enrichi est l'orateur

(1) Cette scène, qui n'a été que mentionnée dans notre analyse, est la première de l'acte V.

Déméas, habitué par l'exercice de sa profession à s'enivrer de phrases et à prendre pour des réalités les inventions de son éloquence. Sa conversation avec Timon est une bonne scène de comédie.

« Salut, Timon! dit Déméas; salut, honneur de la famille, rempart d'Athènes, boulevard de la Grèce! Le peuple rassemblé et les deux sénats t'attendent depuis longtemps; mais écoute d'abord le décret que j'ai proposé en ta faveur: Attendu que Timon, fils d'Échécratide, du bourg de Colytte, non-seulement excellent citoyen, mais homme sage, s'il en fut dans toute la Grèce, n'a jamais cessé de rendre à la république les services les plus signalés; attendu qu'il a été vainqueur au pugilat, à la lutte et à la course le même jour à Olympie, et qu'il a remporté le prix du char attelé de quatre chevaux...

Timon. — Mais je n'ai jamais assisté aux jeux Olympiques.

Déméas. — Qu'importe? tu y assisteras plus tard... Attendu qu'il s'est distingué l'année dernière en servant la république contre les Acharniens, et qu'il a taillé en pièces deux bataillons de Péloponésiens...

Timon. — Comment? Je n'ai jamais porté les armes, je n'ai jamais été inscrit sur les rôles militaires...

Déméas. —... Pour toutes ces causes, il a semblé bon au sénat et au peuple d'élever une statue d'or à Timon... Voilà le décret que je propose pour toi. Je voulais aussi t'amener mon fils, auquel j'ai donné le nom de Timon.

Timon. — Comment, Déméas! Tu n'es pas marié, que je sache?

Déméas. — Non. Mais je me marie, s'il plaît à Dieu, l'année prochaine, et j'aurai des enfants, et mon premier-né, qui sera un garçon, s'appellera Timon.

Timon. — Je ne sais pas si tu te marieras, mon ami, après le bon coup que tu vas recevoir.

Déméas. — Aïe! Qu'es-ce donc? Es-tu donc tyran d'Athènes, pour frapper ainsi les citoyens libres, toi qui n'es ni libre, ni citoyen? Mais tu seras bientôt puni de tous tes méfaits, notamment pour avoir brûlé l'Acropole.

Timon. — L'Acropole n'a jamais été brûlée, coquin, et tu n'es qu'un sycophante. »

Vers la fin du dialogue de Lucien paraît Apémantus, sous le

nom de Thrasyclès. Le cynique n'est ennemi des hommes, des biens et des plaisirs de la terre qu'en apparence. C'est un farceur, dont le peu de sincérité se laisse très-clairement voir dans ce conseil qu'il donne à Timon : « Si vous voulez m'en croire, vous jetterez dans la mer cet or si inutile à un homme de bien comme vous, qui peut contempler les richesses de la philosophie. N'allez pas, cependant, cher ami, le jeter dans un endroit profond; entrez dans l'eau jusqu'à la ceinture et jetez-le non loin du rivage, sans autre témoin que moi. »

La malice est un peu grosse. — Ce n'est pas dans son dialogue de *Timon* que Lucien a peint sous les plus vives couleurs la physionomie du cynique.

C'est dans le dialogue intitulé *les Sectes à l'encan*. L'auteur grec suppose une vente aux enchères et à la criée des sectes philosophiques de tout genre et de toute espèce. Cette vente se fait par ordre de Jupiter, et c'est Mercure qui est commissaire-priseur; c'est lui qui est chargé de faire valoir la marchandise et de l'adjuger au plus offrant. Quand vient le tour de Diogène, Mercure crie : « A vendre une vie mâle et courageuse, une vie libre! Qui est-ce qui achète? » Un acheteur se présente et demande à Diogène ce qu'il enseigne, à quoi il est bon :

« Voici, répond Diogène, les qualités que je veux te voir acquérir. Sois effronté, impudent, insolent avec tout le monde, rois et particuliers : cela te fera regarder et passer pour un homme de cœur. Que ton langage soit barbare, ta voix rauque et semblable à celle d'un chien; que ta mine soit renfrognée, et ta démarche répondante à ta mine; en un mot, que tout, chez toi, soit farouche et sauvage. Loin de toi la pudeur, la douceur, la modération! Efface de ton front toute rougeur de honte; recherche les endroits les plus populeux; et là, seul, au milieu de la foule, ne te lie avec personne; fuis toute espèce d'hôte ou d'ami... Fais hardiment, aux yeux de tous, ce qu'on rougirait de faire tout seul...

— Fi! s'écrie l'acheteur dégoûté; tout cela est hideux et indigne d'un homme!

— C'est du moins bien aisé, mon cher, et facile à mettre en pratique. Tu n'auras pas besoin, pour cela, d'instruction, de livres et autres sornettes; tu arriveras par le plus court chemin

à la gloire. Et quand tu serais un homme ordinaire, un savetier, un marchand de chair salée, un charpentier ou un publicain, rien ne t'empêchera de devenir un grand personnage, pour peu que tu aies de l'impudence, de l'audace et la langue affilée pour l'insulte.

— Je n'ai pas besoin de toi pour cela... Cependant, tu pourrais peut-être me servir de jardinier, et si le crieur consent à te donner pour deux oboles...

— Prends-le pour cette somme, dit aussitôt Mercure; nous ne sommes pas fâchés de nous en débarrasser. C'est un braillard qui insulte tout le monde à chaque instant, et qui n'a que de vilains mots à la bouche. »

Telles sont les principales pages que l'antiquité nous a laissées sur le caractère du misanthrope et sur celui du cynique. On pourrait en citer bien d'autres; mais celles-là suffisent amplement, comme sources *classiques* d'une tragédie dont la filiation n'offre rien de particulièrement intéressant et ne soulève aucune question curieuse. Alcibiade, Apémantus, l'anecdote du figuier, le tombeau de Timon et son épitaphe (1) sont dans Plutarque; l'idée de faire du misanthrope un philanthrope déçu, sa retraite dans un lieu sauvage, la découverte qu'il fait d'un trésor, les coups de bâton qu'il donne à des amis ingrats et intéressés, sont dans Lucien. Mais Shakespeare est-il remonté directement à Plutarque et à Lucien? Comme nous ne croyons point la gloire du poëte intéressée à ce qu'il sût le grec, nous répondrons, sans attacher à la réponse plus d'importance que la question n'en a, que des intermédiaires sont très-probablement venus se placer ici, comme ailleurs, entre lui et l'antiquité. D'abord Shakespeare n'a jamais connu d'autre texte de Plutarque que la traduction d'une traduction; le docteur Farmer l'a démontré, et il est plus fier de sa trouvaille que s'il avait écrit *Timon d'Athènes*. Cette pièce, selon les chronologistes, a dû être composée vers 1608, c'est-à-dire à une époque où les trois tragédies romaines étaient faites, et où Shakespeare lisait depuis huit ans au moins son Plutarque anglais; mais en 1575, l'histoire de Timon, telle qu'elle est racontée dans la *Vie d'Antoine*, avait déjà paru dans un livre de Paynter, *le Palais du plaisir;* c'est un recueil de nouvelles, dont la vingt-

(1) Cette épitaphe a été copiée et mal copiée dans la traduction de North, v. p. 68.

huitième a pour titre : « De l'étrange et bestiale nature de Timon d'Athènes, ennemi du genre humain, avec sa mort, son enterrement et son épitaphe. »

Il serait difficile d'avoir moins de talent que ce bon Paynter. Son récit n'est qu'une dilution du délayage d'Amyot. On a vu l'aimable repartie du misanthrope au cynique : « Quel beau banquet, Timon ! — Oui bien, Apémantus, si tu n'y étais pas. » Paynter la développe en ces termes : « Un jour qu'ils étaient à dîner tous deux ensemble, Apémantus lui dit : O Timon ! quelle plaisante fête cela est, et quelle joyeuse compagnie nous formons, nous deux, étant seuls ! — Certes, répondit Timon, ce serait un joyeux banquet, en vérité, s'il n'y avait ici personne que moi-même. » Non content de développer son texte, l'écrivain le commente : « Timon montrait par cette repartie combien il était vraiment une bête, et qu'il ne pouvait souffrir aucun homme, puisqu'il n'était pas capable de supporter la compagnie de quelqu'un de même caractère que lui. » Plus loin, arrivé à l'anecdote du figuier, l'auteur a la spirituelle idée de nous apprendre d'abord à quoi le figuier servait : « Il se trouvait dans son jardin un figuier auquel d'habitude les gens désespérés allaient se pendre. » En sorte que le trait de la fin perd tout son piquant ; mais Paynter, le trouvant encore trop aiguisé, a soin de l'émousser tout à fait par son style : « Il leur dit qu'il avait dessein d'abattre son figuier pour bâtir une maison à l'endroit où il s'élevait ; c'est pourquoi, dit-il, s'il est dans toute cette compagnie quelque personne disposée à se pendre, qu'elle arrive à temps, avant que le figuier soit abattu. » *Procumbit humi bos.*

Le sujet de Timon le Misanthrope était populaire au temps de Shakespeare ; dans un recueil anglais d'épigrammes, daté de 1598, on lit ce vers : « Il est assis dans sa cellule, comme Timon le Misanthrope », et dans une pièce de 1601 intitulée *l'Accueil de Jack Tambour*, on trouve cette phrase : « Si toutes les rossinantes des brasseurs de la cité sont capables de m'arracher à l'amour de moi-même, elles feront plus que les sept sages de la Grèce ; maintenant, je veux être aussi sociable que Timon d'Athènes. » — Les dialogues de Lucien n'avaient pas encore été traduits en anglais ; mais des dramaturges, meilleurs hellénistes que Shakespeare, quoique moins bons poëtes, les avaient

lus et avaient mis sur le théâtre une première ébauche dramatique de l'histoire de Timon, d'après le satirique de Samosate. En 1842, un érudit, M. Dyce, publia dans les travaux de la *Shakspere Society* un drame de *Timon d'Athènes*, manuscrit et anonyme, antérieur, selon toute vraisemblance, à la pièce de Shakespeare, et qu'on croit composé vers l'année 1600. Ce drame reproduit tous les traits généraux de l'histoire de Timon, d'après Lucien : sa richesse et sa philanthropie primitives, sa retraite dans un désert, la découverte du trésor, les parasites chassés à coups de bâton ou de pierres, etc.; il contient notamment une scène où il semble naturel de voir une grossière et ridicule ébauche du banquet d'adieu de Timon dans la tragédie de Shakespeare.

Les personnages sont : Timon; Lachès, son fidèle intendant, dont le rôle est semblable à celui de Flavius, et une nuée de parasites, parmi lesquels on remarque le nom de Déméas, cet avocat si comique du dialogue de Lucien. — Timon, ruiné, a voulu réunir une dernière fois tous ses amis. « Quel homme, leur dit-il, pourrait déplorer la perte de sa fortune, quand une semblable société d'amis le garde et l'environne? Ma ruine n'arrachera pas une larme de mes yeux, un soupir de mon cœur. Mes amis se tiennent tout près de moi et ne me fausseront point compagnie. » — « Est-ce qu'il est fou? dit Déméas; nous l'avons méconnu ce matin. A-t-il sitôt oublié l'injure? » On se met à table, et en attendant les plats, on fait la conversation; voici les propos des mangeurs : « J'aime bien le bœuf. — Moi, la soupe au miel. — Moi, du phénix bouilli dans l'ambre gris. — Moi, un pâté aux artichauts trempés dans de la moelle. — J'espère qu'on mangera du faisan. — Et que la moutarde ne manquera pas. — Et qu'il y aura du jambon; j'aime à en prendre la graisse pour en mettre dessus mes côtelettes. » Cependant Timon ordonne à Lachès d'apporter les artichauts. On les sert; alors Timon, prenant le plat, dit : « Ces artichauts ne plaisent pas au palais de l'homme. — Si fait, par Jupin! je les aime fort. — Eh bien! prends-en donc! » Et il leur jette à la tête des pierres peintes, en forme d'artichauts : « Oui, tu en auras, toi et vous tous! Méchants, bas, perfides coquins, croyez-vous ma haine si vive déjà éteinte? » Les convives se sauvent en criant : « O ma tête! — ô mes joues! — hélas! hélas! ma cervelle a sauté. »

— « Vous êtes une génération de pierre, ou plus dure, si l'on peut trouver quelque chose de plus dur. Monstres inhospitaliers de Scythie ! Démons, qui font horreur aux dieux !...

— Maître, ils sont partis, observe Lachès.

— Que la peste les suive ! et que tout ce que la mer retentissante ou la terre produit d'horrible, que tous les êtres maudits qui se cachent dans les demeures du silencieux Érèbe, que tous les monstres accourent ici ! Ici, Cocyte ! ici, noirs flots du Styx ! ici, Cerbère, et aboie bien fort ! Ici, troupes des Furies maudites, secouez vos torches enflammées ! La terre est pire que l'enfer; que l'enfer change de place avec la terre, et que le régiment de Pluton habite près du soleil ! »

Timon fait vœu de haïr à jamais les hommes et de s'exiler de leur société. Lachès se dévoue à le suivre, en faisant, pour s'encourager lui-même, cette réflexion, que « la misère de son maître rendra sa fidélité d'autant plus belle ».

Outre la ressemblance générale de composition et d'idée, il y a dans la scène de Shakespeare un vers curieux, qui ressemble tout à fait à une réminiscence étourdie de celle de l'auteur anonyme. Dans le banquet selon Shakespeare, c'est de l'eau tiède que Timon sert à ses convives et leur jette au visage; cependant l'un d'eux dit en s'enfuyant : « Singulier seigneur ! un jour il vous donne des diamants; le lendemain, des *pierres*. » La métaphore est peu naturelle pour désigner de l'eau, à moins qu'on ne suppose que l'eau a gelé en route; mais elle convient parfaitement à ces artichauts peints, que le Timon du drame manuscrit fait pleuvoir si fort et si dru sur la tête de ses hôtes.

Shakespeare, comme Molière, est un voleur de grand chemin; non pas un filou littéraire, mais un gaillard aux libres allures, qui prend son bien où il le trouve. Il y a peu d'intelligence dans les efforts que la critique fait quelquefois pour prouver qu'il n'a point pillé ses devanciers, que c'est au contraire lui qu'on a pillé, et que les pièces regardées comme de mauvaises ébauches des siennes en sont de mauvaises imitations (1). Moins inventeur et plus artiste qu'on ne le croit communément, Shakespeare

(1) C'est la thèse que soutient M. François-Victor Hugo à propos de *Timon d'Athènes*, et qu'il soutient en général dans toutes les occasions où la question de plagiat est soulevée.

n'a pas écrit une pièce de théâtre dont le sujet ou même le canevas ne lui ait été fourni par la littérature antérieure, comme l'a remarqué le philosophe américain Emerson; un spirituel écrivain français, M. Philarète Chasles, donnant à la même idée une expression quelque peu paradoxale, affirme que Shakespeare n'a *rien inventé*, qu'il n'est qu'un sublime et délicat metteur en œuvre, que le génie arrange et imite, étudie et approfondit, mais qu'il *n'invente jamais*.

Ces œuvres imparfaites, ces esquisses que nous voyons presque toujours précéder les chefs-d'œuvre des maîtres, sont comparables aux ébauches par lesquelles la nature semble s'essayer et préluder à la formation d'êtres plus parfaits. « On dirait vraiment, écrit Sainte-Beuve à propos d'un précurseur de Lamartine, que l'histoire littéraire, comme la nature, à la veille d'une grande création, au moment où elle va enfanter et produire un grand individu nouveau, s'essaye et prélude par des ébauches moindres, par des moules préparatoires un peu indécis, mais approchants, qui donnent déjà quelque idée du prochain génie, mais qui, à son apparition, se brisent comme inutiles avant de s'achever et de s'accomplir. »

La couleur locale de la Grèce n'est pas plus présente dans *Timon d'Athènes* que dans *Troïlus et Cressida;* les personnages ont des noms latins : Flavius, Lucullus, Sempronius, Lucius, Ventidius, etc.; Alcibiade, homme pratique, destiné à faire antithèse à l'idéalisme de Timon, n'a rien de son caractère traditionnel si connu. Il est remarquable que tout l'emprunt que Shakespeare a fait à Plutarque, en ce qui touche l'antiquité grecque, se réduise à un passage incident de la *Vie d'Antoine;* ni les héros des guerres médiques, ni le siècle de Périclès, ni Cimon, ni Pélopidas, ni Alexandre, n'ont souri à son imagination de poëte : il sut mieux goûter Rome et l'âpreté romaine.

Critique littéraire de *Timon d'Athènes*; la personne de Shakespeare dans son théâtre.

Timon d'Athènes est un très-beau livret d'opéra; ce n'est pas un bon drame. Par une exception unique dans le théâtre tragique de Shakespeare, cette pièce a plus d'éclat que de solidité. A une

première lecture sa grandeur éblouit; mais, comme toutes les œuvres dont la magnificence est creuse, elle perd à être relue. C'est l'inverse de l'impression produite par la parodie héroï-comique de *Troïlus et Cressida*, dont l'impertinente étrangeté scandalise et rebute d'abord, mais qui recèle dans ses profondeurs bizarres des richesses à ravir l'esprit. Cette tragédie ressemble à un drame de Victor Hugo; de toutes celles de Shakespeare, c'est la seule qui soit dans ce cas. Elle est faite pour les yeux et pour les oreilles; elle a le pittoresque et la sonorité : la splendeur des mises en scène, le lyrisme, l'éloquence, et aussi la déclamation. Infidèle au style accoutumé de son théâtre — imitation curieuse et studieuse de la réalité morale, vérité, humanité, individualité des caractères, — le poëte a procédé ici par exagération, à la façon de l'idéalisme romantique; la psychologie de *Timon d'Athènes* est superficielle, et le héros marche sur des échasses. D'une excessive simplicité de structure, ce drame est le triomphe de l'antithèse : l'action se borne à développer la plus forte opposition qui soit au théâtre, une misanthropie frénétique succédant à une philanthropie extravagante, le palais d'un amphitryon aimable et heureux devenu soudain l'antre d'une bête fauve, l'amour et la haine, les rires et les cris, la joie et la rage, et, comme dirait Hugo, la *lumière* et l'*ombre*. Mais quels décors! et quel poëme pour la musique d'un Meyerbeer ou d'un Beethoven! Considéré comme opéra, les pauvretés du drame se changent en riches motifs : nulle complication d'intrigue; des situations nettement tranchées et se faisant un contraste symétrique; plus de sensibilité que de pensée, plus de lyrisme que de psychologie, un état d'âme trop exalté ou trop violent pour le langage articulé de la prose ou des vers, et qui ne peut être vraiment exprimé que par cet art dont on a si bien dit : « ce qu'on ne peut dire et ce qu'on ne peut taire, la musique l'exprime (1). » Quel thème pour un grand symphoniste, que cette scène du banquet, où la colère de Timon, contenue quelque temps et dissimulée sous des apparences courtoises, éclate tout à coup comme le tonnerre! Quelle vague inquiétude l'orchestre saurait répandre sur cette fausse joie, faisant sourdement entendre la menace de la tempête qui approche! Quelle ouverture pour le quatrième acte, que la nuit

(1) Victor Hugo.

le désert, la sombre caverne du misanthrope, après l'éblouissement de sa dernière fête et le fracas terrible de son adieu au monde! Et quel final que le tombeau de Timon, choisi par lui-même au bord de la mer pour qu'il soit complétement couvert deux fois le jour par la marée montante, et où cette grande âme réconciliée goûte enfin l'éternel repos! Il y a tout ce qu'il faut dans *Timon d'Athènes* pour tenter un compositeur, jusqu'à l'indication d'un ballet lorsqu Alcibiade accourt sur la scène chantant et dansant avec des courtisanes.

Il est naturel de rapprocher cette tragédie de celle du *Roi Lear*, comme on rapprocherait deux tableaux d'un même maître, dont les personnages seraient différents, mais qui représenteraient des passions et des situations analogues; tous les critiques ont senti cette ressemblance (1). « C'est le même brusque contraste de *lumière* et d'*ombre* », remarque le fils de Victor Hugo, qui développe cette antithèse en écrivain de talent : « Lear et Timon sont tous deux, par une catastrophe analogue, précipités du faîte radieux de la prospérité dans la nuit sans fond de la misère. Comme Lear, Timon change soudainement l'opulence princière pour la détresse d'un vagabond. Il est battu de la même tempête, aveuglé par le même ouragan. L'hypocondrie, qui se résout chez Lear en folie furieuse, éclate chez Timon en misanthropie forcenée. Dans ce terrible délire, l'un trouve chez son intendant Flavius le dévouement impuissant que l'autre trouve chez Kent son vassal. Et tous deux meurent de douleur, également trahis par ceux qu'ils ont aimés. » L'impression d'un ouragan destructeur qui passe, produite par les deux tragédies, est bien rendue dans ces lignes; mais il y a encore une autre analogie entre Lear et Timon : ils sont également déraisonnables tous les deux, également insensés, non-seulement après leur malheur, mais auparavant, fous à lier dès le principe. Rien n'est puéril comme la conduite du vieux Lear dans la première scène, lorsqu'il partage son royaume entre ses enfants, comme un gâteau, promettant la plus grosse part à celui qui lui fera le plus de caresses : « Dans cette scène, écrit Gœthe, Lear se montre si absurde, que plus tard on ne peut

(1) Voir, entre autres. Hallam, *Introduction to the Literature of Europe*, t. III, p. 326.

donner tout à fait tort à ses deux filles aînées et à ses gendres. » Timon agit de même : « Il ressemble, dit M. Rümelin, à un homme qui jetterait par la fenêtre tout son argent et tous ses biens sur les passants dans la rue; puis, quand son trésor est épuisé et qu'il commence à sentir le besoin, il compte naïvement que les passants lui rendront ce qu'il leur a jeté; son attente est trompée, et là-dessus il perd le peu qui lui restait de raison. » Comme Gœthe parlant des filles du roi Lear, le critique de Stuttgard ajoute : « En vérité, on ne peut s'empêcher de trouver que les personnes qui refusent de l'argent à un administrateur pareil, après qu'il a gaspillé sa propre fortune, se conduisent fort raisonnablement. »

Là est le principal défaut de la pièce. Au moins, la tragédie du *Roi Lear* est l'intéressante peinture d'une maladie mentale curieusement étudiée dans sa marche progressive (1); mais Timon se précipite d'un extrême dans l'autre avec une impétuosité de passion qui supprime toute espèce de gradation et de nuances. L'absence de culture, de bon sens naturel et d'humaine vérité fait du misanthrope de Shakespeare un personnage dramatique inférieur de tout point à l'Alceste de Molière; il est moins distingué, moins riche moralement; il est à la fois moins sympathique et moins estimable. La misanthropie d'Alceste a ses racines dans un sentiment viril de l'honnête et du juste; celle de Timon d'Athènes n'est que le transport furibond d'un enfant gâté qui voit s'écrouler son rêve. La droiture de l'intelligence en général et du cœur surpasse tellement chez Alceste le travers d'esprit dont Molière a fait semblant de se moquer, qu'en dépit de son prétendu ridicule on l'admire, on le respecte : il raisonne avec Philinte; il juge le sonnet d'Oronte; la sincère Eliante fait de lui un cas particulier; Célimène le distingue de la foule de ses amants et tombe d'accord de son crime envers lui. Timon n'inspire que de la pitié; dans l'état où il est, personne n'ose l'approcher, et que pourrait d'ailleurs faire pour lui le plus habile médecin du corps ou de l'âme? L'ange seul de la charité serait capable d'assez de courage pour parler à ce malheureux et d'assez de dévouement pour le servir; le fidèle Flavius, le plus beau carac-

(1) Voir la seconde partie de cet ouvrage : *Œdipe et Lear*, chapitre XII.

tère de la pièce, remplit trop tard cette sainte mission. Gœthe, grand admirateur du *Misanthrope* de Molière, appelait cette pièce « une véritable tragédie et par le fond des idées et par la conduite de l'action »; il appréciait moins *Timon d'Athènes*, qu'il traitait assez lestement de *comédie*, voulant sans doute dire par là que l'ouvrage de Shakespeare, avec ses exagérations hors nature, manque au fond de force et de sérieux, et que le héros du drame est moins vrai.

Notre critique, complément de l'analyse qu'on a lue plus haut, est achevée, et nous pourrions terminer ici ce chapitre, si d'ingénieux commentateurs de Shakespeare n'avaient fait, à propos de *Timon d'Athènes*, une conjecture dont la discussion est assez intéressante, quoiqu'elle ne puisse guère aboutir à un résultat certain : ils ont supposé que le poëte avait exprimé par l'organe de Timon des sentiments personnels, et qu'il était misanthrope au moment où il écrivit cette tragédie (1). L'historien Hallam, esprit peu chimérique, comme on sait, et peu aventureux, est, je crois, le premier auteur de cette hypothèse en ce qui touche Timon; mais on l'a bien souvent reproduite à propos d'autres personnages du théâtre de Shakespeare, tels que Hamlet, Jacques, Vincentio, etc. C'est une des plus jolies questions où puisse se jouer l'imagination d'un critique habile et versé dans la connaissance des œuvres du poëte.

Il y a en littérature beaucoup d'idées qui n'ont point de valeur objective et ne peuvent en avoir; leur fortune dépend uniquement du plus ou moins d'esprit et de talent qu'on met à les soutenir. De ce nombre sont toutes les théories qu'on a faites et qu'on fera sur le caractère de Shakespeare. Il est naturel que ce problème irritant pique la curiosité des critiques, on ne saurait trouver mauvais que leur sagacité s'y exerce; mais en l'absence de documents péremptoires, comment recevrait-il une solution définitive?

On oppose généralement aux tentatives faites pour reconstruire, d'après son théâtre, la personnalité morale du grand poëte anglais, une fin de non-recevoir pure et simple, par cette raison

(1) Vers l'année 1608.

que l'art dramatique est impersonnel de sa nature et que, si Shakespeare est le plus grand des poëtes dramatiques, c'est parce qu'il est le plus impersonnel de tous, parce que mieux qu'aucun autre il a prodigué comme en se jouant une variété infinie de caractères au-dessus desquels il plane avec le sourire tranquille d'un créateur étranger à son œuvre. « Jamais génie, écrit par exemple M. Scherer (1), ne se livra à l'art avec une plus suprême indifférence pour toute autre chose que l'art même. Aux yeux de Shakespeare, c'est lui-même qui nous l'a dit, le drame est tout simplement un miroir placé devant la nature et où elle se réfléchit sous ses aspects les plus divers. Et telle est, en effet, l'impersonnalité du théâtre de notre poëte, qu'il nous est impossible d'en tirer le moindre renseignement sur ses idées, ses passions, son caractère. » De tous les poëtes modernes et peut-être même anciens, Shakespeare, selon Dryden, est celui qui a eu l'esprit le plus large et le plus capable de tout comprendre (2). Coleridge appelle Shakespeare « l'homme aux dix mille âmes », et il le compare à l'Océan, non moins pour la continuelle mobilité que pour la vaste étendue de son génie. Emerson, le philosophe américain, dit que Shakespeare n'a rien de distinctif, rien de particulier, point de cachet individuel, et il ajoute avec un rare bonheur d'expression : « Un lecteur intelligent peut, à la rigueur, faire son nid dans le cerveau de Platon et se mettre à penser de là; dans le cerveau de Shakespeare, c'est impossible; nous restons toujours à la porte (3) ». Schiller proteste contre toute prétention de chercher la personne de Shakespeare dans ses œuvres : « De même que la Divinité, écrit-il, se cache derrière l'édifice de cet univers, ainsi le poëte objectif se cache derrière son œuvre... Il faut déjà n'être plus digne de l'œuvre, ne la point comprendre ou en être rassasié, pour être seulement tenté de s'inquiéter de l'auteur. Tels nous apparaissent, par exemple, Homère dans l'antiquité et Shakespeare parmi les modernes, deux natures infiniment diverses et séparées dans le temps par

(1) *Études critiques sur la littérature.*

(2) Cité par Hallam, *Introduction to the Literature of Europe*, t. III, p. 333.

(3) « A good reader can, in a sort, nestle into Plato's brain, and think from thence; but not into Shakespeare's. We are still out of doors. » Emerson, *Representative Men.*

un abîme, mais parfaitement identiques quant à ce trait de caractère... Lorsque, bien jeune encore, je fis connaissance avec Shakespeare, j'étais révolté de sa froideur, de son insensibilité, etc. (1) »

A cette manière de voir, qui est la plus simple et la plus sûre, quelques commentateurs répondent : — *Objectivité dramatique* est un grand mot qu'il est trop commode d'opposer aux chercheurs dont la sagacité entreprend de reconstituer, d'après son théâtre, la personnalité morale d'un poëte. Shakespeare était homme, et rien d'humain ne lui fut, sans doute, étranger. Cette sorte de dieu que vous imaginez, créateur impassible et indifférent, est un être supérieur à l'humanité — ou inférieur. En tout cas, c'est un mythe, un personnage de convention, une figure, une fleur de rhétorique : dans la réalité, on n'est pas olympien à ce point. On a ses goûts, ses faibles, ses prédilections avouées ou secrètes et ses antipathies. Vous avez beau dire que le théâtre est impersonnel : il est inadmissible que la personnalité de l'auteur ne s'y trahisse pas, ne fût-ce que dans le choix des sujets. Pourquoi, à un moment de sa vie, Shakespeare écrit-il une suite presque ininterrompue de comédies gaies et brillantes? Pourquoi, dans une autre période, ne compose-t-il que des tragédies? N'est-il pas naturel de supposer que ces choix correspondaient à deux états différents et particuliers de son âme? Qu'on soit Homère lui-même ou Shakespeare, on ne sort point de sa propre nature par je ne sais quelle vertu transcendante du génie (2). L'homme est toujours présent au fond de toutes les œuvres de l'artiste; il ne s'agit que de le découvrir. Nous convenons qu'en ce qui touche Shakespeare la chose est singulièrement difficile et demande un degré exceptionnel de pénétration; mais il suffit qu'elle soit possible à force de soin et de peine pour qu'il n'y ait point de vaine présomption à l'entreprendre.

Cette réponse est plausible, elle est juste. En principe, il est raisonnable d'admettre que le théâtre de Shakespeare *doit* contenir des révélations sur sa personne; mais, en fait, les résultats prétendus acquis sont si pauvres, si insignifiants et, il faut bien le reconnaître, si contestables, qu'on n'a jamais lieu de regarder

(1) V. p. 61 de ce volume.

(2) « Even Shakspere cannot transcend himself ». Dowden, *Shakespere, his mind and art*, p. 164.

le problème comme vraiment résolu et que le plus sage est encore de renoncer à sa solution. Toutes les inductions sur le caractère du poëte, sur ses goûts, ses idées, sur les différentes phases et les incidents de sa vie, sont tellement hypothétiques qu'on fera toujours bien de ne pas les prendre pour autre chose que pour des théories ingénieuses, d'élégantes élucubrations de l'esprit, dignes d'être écoutées avec plaisir si elles sont logiquement construites et soutenues avec talent, mais auxquelles personne ne saurait être sérieusement requis d'ajouter foi.

La plus connue et la plus commune de toutes ces conjectures est celle qui identifie Shakespeare avec Hamlet; l'identification du poëte avec Timon d'Athènes n'en est qu'une simple variante. Hamlet, comme Timon, est un idéaliste, un rêveur. C'est pourquoi l'Allemand Gervinus, esprit élevé, mais pratique et positif, épris avant tout de réalité concrète, de politique et d'histoire, a cru devoir protester contre cette assimilation. Il a vu le danger de proposer à ses compatriotes le prince de Danemark comme étant l'idéal de leur poëte favori, et prenant hardiment le contre-pied de l'opinion reçue, il a soutenu que les préférences personnelles de Shakespeare étaient, non pour un contemplateur, mais pour un homme d'action, non pour Hamlet, mais pour le grand roi Henry V.

Voici maintenant un nouveau commentateur, M. Edward Dowden, professeur de littérature anglaise à l'université de Dublin, vice-président de la nouvelle Société de Shakespeare, qui, dans un livre publié récemment (1), présente sur les prédilections du poëte et sur son caractère une théorie de juste milieu, spirituelle et bien faite. On la lira avec plaisir, et on y croira, si l'on veut.

M. Dowden commence par écarter, comme également fausses, deux opinions extrêmes et contraires sur le caractère de Shakespeare. L'une est celle de M. Taine, qui, toujours heureux de montrer la bête dans l'homme, se complaît à peindre le poëte comme une espèce d'étalon sauvage « délivré des entraves de la raison et de la morale », livré à toute la fougue des sens, de l'imagination et des passions. D'après l'autre paradoxe, opposé à celui-ci, Shakespeare aurait été, au contraire, une sorte de

(1) *Shakspere : A critical study of his mind and art*, 1875.

marchand de poésie, prudent et habile en affaires, s'étant mis dans le théâtre pour faire sa fortune, comme d'autres, avec un tour de génie un peu différent, se mettent dans les sucres ou dans les laines, et sans autre souci en ce monde que celui de l'argent que lui rapportaient ses pièces. M. Dowden concilie, dans ce qu'elles ont de juste, ces deux manières de voir. Il remarque qu'en 1604, Shakespeare, déjà devenu riche, intenta un procès contre un certain Philip Rogers qui lui devait 1 livre 15 s. 10 d., — incident caractéristique, car il prouve, d'une part, que Shakespeare savait apprécier la valeur en soi, pour cette vie temporelle, de 1 livre 15 s. 10 d.; d'autre part, qu'il avait la conviction bien arrêtée que, dans tout cet univers, il n'y avait qu'une place légitime pour la somme en question, et que cette place se trouvait dans la poche de William Shakespeare. Mais, ajoute M. Dowden, dans cette même année 1604, Shakespeare écrit *Othello* et songe au *Roi Lear;* l'attention qu'il portait à sa petite créance ne l'empêchait point de contempler le roi Lear errant sur la bruyère, Othello lentement enveloppé dans les replis du traître. La conclusion de l'écrivain anglais est que Shakespeare vivait à la fois dans deux mondes, un monde limité, pratique, positif, et un monde idéal et infini. Il n'a pas sacrifié l'une des deux existences à l'autre; il a su les accorder et, par une résolution énergique, maintenir cet accord qu'il jugeait nécessaire.

Car la tendance naturelle de Shakespeare, continue M. Dowden, était de se perdre dans l'infini de la pensée et dans l'infini de la passion. La prose de la vie pratique n'exerçait aucune séduction sur lui, et ce n'est que par un effort de raison et de volonté qu'il en est venu à lui faire sa juste part. Nous voyons cela dans ses œuvres. Tout son théâtre n'est qu'un long apprentissage, une sorte de méditation et d'étude personnelle par laquelle il se fait à lui-même la leçon, pour ainsi dire, opposant aux idéalistes, aux rêveurs, aux natures exaltées ou passionnées, dont la destinée est de périr, les hommes de pratique et d'action, auxquels le succès est assuré dans ce monde. Il ne faut pas dire, comme Gervinus, que Shakespeare *aime mieux* Henry V qu'Hamlet; non, sa préférence de cœur est pour Hamlet, mais il *estime* Henry V davantage. Les favoris secrets de Shakespeare sont Hamlet, Roméo,

Brutus, Timon d'Athènes et toutes les victimes de l'idéal; ses admirations avouées sont Henry V, Thésée, Hector, Fortinbras, Alcibiade et tous les héros de la réalité. Si Shakespeare se montre sévère pour les idéalistes qu'il aime, c'est parce qu'il avait conscience de sa propre faiblesse, qui le faisait pencher de ce côté-là; s'il témoigne, au contraire, pour les grands hommes d'action cette admiration haute, mais un peu froide, qui ressemble à de l'estime plus qu'à de l'amour, c'est parce que, de sa nature, il n'était pas lui-même un homme pratique. C'est passionnément et du fond du cœur qu'il aime Timon d'Athènes et Hamlet, parce que ces deux hommes sont ce qu'il est; c'est par des considérations rationnelles et, en quelque sorte, du dehors, qu'il admire Alcibiade et Fortinbras, parce que ces deux hommes sont ce qu'il s'efforce d'être.

Telle est la théorie la plus récente sur le caractère de Shakespeare, tel qu'on croit pouvoir l'inférer de son théâtre. Elle est jolie; mais on en fera d'autres, car il est de la nature des œuvres d'imagination de se renouveler sans cesse pour le charme de l'humanité.

Le commun des lecteurs est curieux de soulever les voiles qui recouvrent la personnalité de Shakespeare; mais la grandeur du poëte, loin de gagner quelque chose, ne peut que perdre à cette indiscrétion. Shakespeare doit au mystère dont sa personne et son existence sont enveloppées une partie du prestige qu'il exerce sur l'imagination des hommes : *omne ignotum pro magnifico habetur*. Les érudits de nos jours, qui s'efforcent de mieux le connaître dans son caractère et dans sa vie et ne conçoivent même pas une autre manière de s'occuper de lui, ne doivent pas se figurer qu'ils servent sa gloire; le critique religieux, dans l'âme duquel l'esprit sèchement positif du siècle n'a point tari les sources de la sensibilité poétique, entre dans l'œuvre de Shakespeare comme dans un sanctuaire et trouve qu'un peu d'obscurité ne messied pas à la grandeur du lieu : si trop de lumière y pénétrait, il regretterait l'ombre évanouie. Un besoin prosaïque de conclusions claires, d'informations précises, est pourtant ce qui caractérise aujourd'hui le culte voué par la critique aux grands hommes : ce sont des admirateurs passionnés de Molière qui emploient tout leur zèle à élucider les points obscurs de sa vie;

ce sont des admirateurs passionnés de Shakespeare qui s'efforcent de ramener son œuvre immense à l'unité intellectuelle et morale, de suivre dans la succession de ses pièces le développement d'une doctrine et de présenter son théâtre comme un apprentissage personnel ou comme une école à l'usage du monde. J'avoue que le poëte me paraîtra toujours d'autant plus grand que ses commentateurs réussiront moins dans cette tâche.

Un critique, dernièrement, a cru faire une trouvaille : il a mis la main sur un vers qui lui a paru trancher la question controversée de l'Église à laquelle le poëte appartenait par le hasard de la naissance. Shakespeare était-il catholique ou protestant? Juliette dit au frère Laurence : « Saint père, irai-je vous trouver à la messe du soir? » La *messe du soir!* jamais, s'est-on écrié, pareille expression n'aurait pu s'offrir à la plume d'un catholique : donc Shakespeare était protestant. Mais Lorenzo dit à Jessica, dans *le Marchand de Venise :* « Regarde avec quelle profusion le firmament est semé de brillantes *patènes* d'or », et à ce propos M. Montégut écrit : « La patène est cette rondelle d'or que l'on donne à baiser aux fidèles dans le sacrement de l'Eucharistie; c'est *un de ces mille et un détails* qui dans Shakespeare se rapportent à l'ancienne civilisation catholique et trahissent chez le poëte une origine catholique. » Donc Shakespeare était catholique. Mais dans la même pièce Portia dit à Shylock : « Juif, bien que la justice soit ton argument, considère ceci, qu'*avec la stricte justice nul de nous ne verrait le salut.* » Ces paroles ont une saveur prononcée non-seulement de protestantisme, mais de calvinisme; elles contiennent toute la doctrine de la justification par la grâce. Dans le drame historique de *Henry VIII*, le poëte, annonçant à la fin la naissance d'Élisabeth, prédit que sous le règne de cette grande reine « Dieu sera véritablement connu »; donc Shakespeare était protestant. Cependant M. Riaux a écrit un livre pour prouver qu'il était catholique. C'est, je crois, une erreur; des considérations d'un ordre tout différent nous amèneront plus tard à conclure, avec une probabilité infinie, que Shakespeare est *parti du protestantisme* pour s'élever bien au-dessus des deux fractions rivales de l'Église chrétienne (1); mais

(1) Voir, dans la seconde partie de cet ouvrage, le chapitre X : « Les catastrophes dans le théâtre de Shakespeare et la religion du poëte».

le fait général et glorieux qui se dégage d'une discussion de ce genre, c'est la prodigieuse impersonnalité d'un poëte dont les œuvres ne laissent pas même apercevoir avec certitude la foi dans laquelle il est né. — Parce que Shakespeare, dans ses premières pièces, se montre très-occupé de la question du mariage, parce qu'il a écrit *la Mégère domptée*, parce qu'il a représenté dans la comédie des *Méprises* le mal que la jalousie cause dans un ménage, et parce qu'il s'écrie dans *Henry VI :* « Une union sans amour est un enfer; avec l'amour, c'est une image de la paix du ciel », on en a conclu que le poëte était mal marié et qu'il avait à se plaindre de sa femme. C'est possible; mais savez-vous que le métier d'auteur dramatique devient fort compromettant, si l'on ne peut plus mettre une passion sur la scène sans être aussitôt accusé d'en avoir trouvé l'image dans son cœur ou dans son foyer domestique? Puisque Narcisse, dans *Britannicus*, fait à Néron un éloge bien senti de l'excellent poison de Locuste, je soutiens alors, moi, que Racine se livrait en secret aux mêmes pratiques que la marquise de Brinvilliers.

Une des questions les plus débattues relativement à la personnalité morale de Shakespeare est celle de ses sentiments politiques: était-il aristocrate ou démocrate, tory ou whig, royaliste ou républicain?

Nous chercherons ce qu'il convient de répondre, quand nous aurons étudié *Coriolan*, la dernière des trois grandes tragédies romaines.

IX

PÉRICLÈS, PRINCE DE TYR

Une étude sur l'antiquité grecque et latine dans les œuvres de Shakespeare peut admettre, à la rigueur, deux pièces de son théâtre, dont la source, il est vrai, n'est point classique, mais remonte à cette vague époque de transition où la basse antiquité se confond avec le haut moyen âge : ces deux pièces sont *Titus Andronicus* et *Périclès, prince de Tyr*. Dans l'absolue liberté où je suis de les prendre ou de les laisser l'une et l'autre, à mon choix, j'adopte un moyen terme, j'étudierai la seconde, qui est la plus intéressante; mais, puisque j'ai nommé la première, il faut en dire au moins quelques mots.

« Titus Andronicus, général romain, ordonne, après une victoire, que, sur la tombe de ses enfants morts à la guerre, on égorge le fils aîné de la reine vaincue, Tamora; malgré les supplications de la reine, l'ordre est exécuté, et le jeune prince est dépecé à coups d'épée, puis brûlé. Tamora a juré de venger son enfant. Devenue impératrice par son mariage avec l'empereur Saturninus, elle complote avec son amant, le Maure Aaron, la perte d'Andronicus et de sa famille. Excités par Tamora, ses fils, Chiron et Démétrius, assassinent Bassianus, que Lavinia, fille de Titus, vient d'épouser, puis violent Lavinia sur le cadavre de son mari, puis lui arrachent la langue et lui coupent les bras pour empêcher une dénonciation, et enfin imputent l'assassinat commis aux deux fils de Titus, Quintus et Martius, qui, malgré leur innocence, sont décapités par ordre de l'empereur; en vain Titus s'est coupé la main droite pour sauver ses enfants; en échange

de cette main coupée, il reçoit, au lieu de la grâce promise, leurs deux têtes sanglantes... Alors Titus s'empare des deux fils de Tamora, les éventre, fait recueillir par Lavinia violée le sang qui coule, puis, avec la chair broyée, dont ce sang est la sauce, compose un pâté qu'il offre à l'impératrice. Cette collation achevée, Titus poignarde sa propre fille Lavinia, poignarde Tamora, et, à son tour, est poignardé par Saturninus. Sur quoi, le dernier fils de Titus, Lucius, assassine Saturninus, et ayant été proclamé empereur, fait enterrer vivant le Maure Aaron (1). »

Cette tragédie, on le voit, est fort plaisante. Aucun lecteur, tant soit peu lettré, ne peut sentir, en la lisant, la moindre émotion. Quand l'horrible est porté si loin, toute pitié et toute terreur cessent absolument; l'excès de l'étrangeté peut même faire éclater le rire. — Mérimée, voulant un jour se moquer des extravagances du drame romantique, écrivit *la Famille de Carvajal*, et, de peur que le lecteur naïf ne prît sa parodie au sérieux, il eut soin de la faire précéder d'une lettre, dans laquelle il se faisait dire :

« Monsieur,

» J'ai quinze ans et demi, et maman ne veut pas que je lise des romans ou des drames romantiques. Enfin l'on me défend tout ce qu'il y a d'horrible et d'amusant. On prétend que cela salit l'imagination d'une jeune personne. Je n'en crois rien, et, comme la bibliothèque de papa m'est toujours ouverte, je lis le plus que je puis de semblables ouvrages. Vous ne pouvez vous figurer quel plaisir on éprouve en lisant à minuit dans son lit un livre défendu. Malheureusement la bibliothèque de papa est épuisée, et je ne sais ce que je vais devenir. Ne pourriez-vous, monsieur, vous qui faites des livres si jolis, me faire un petit drame ou un petit roman bien noir, bien terrible, avec beaucoup de crimes et de l'amour à la lord Byron? Je vous en serai on ne peut plus obligée et je vous promets de faire votre éloge à toutes mes amies. »

« *P. S.* — Je voudrais bien que cela finît mal, surtout que l'héroïne mourût malheureusement. »

(1) Analyse de M. François-Victor Hugo.

Mais le drame de *Titus Andronicus*, malheureusement pour lui, n'est rien moins qu'une œuvre ironique, destinée à jouer le rôle de l'ilote ivre et à rendre ridicule et dégoûtante la barbarie du théâtre contemporain, par le spectacle de sa caricature : cette œuvre est sérieuse et veut être terrible; elle rivalise avec les plus atroces inventions des dramaturges d'alors, elle ne les charge point. — Le héros d'une tragédie d'Henry Chettle fait rougir au feu une couronne de fer, qu'on enfonce sur la tête d'un seigneur rebelle. Dans une pièce de Ford, *'Tis a pity she is a whore*, un mari poignarde sa femme adultère, et, lui arrachant le cœur, le promène piqué à la pointe de sa lance. Barabbas, le juif de Marlowe, empoisonne tout un couvent de religieuses pour être sûr d'empoisonner sa fille Abigaïl récemment convertie; il empoisonne aussi les puits; il invente un plancher mobile qui, à un signal donné, doit s'effondrer et abîmer dans des oubliettes une foule de joyeux convives réunis autour d'un banquet; lui-même finit par être jeté dans une cuve où il est bouilli vivant. Tamerlan, un autre héros de Marlowe, attelait des rois à son char, leur mettait le mors à la bouche, et faisait passer au fil de l'épée toute la population de Babylone (1).

Il résulte d'un passage de Ben Jonson qu'en 1588 on représentait *Titus Andronicus*. Shakespeare avait alors vingt-quatre ans; mais *Titus Andronicus* est-il bien de lui et devons-nous regarder ce drame monstrueux comme son début dans la tragédie?

Il n'y a aucune preuve *interne* que Shakespeare soit l'auteur de cette pièce; elle lui a été attribuée sur deux preuves *externes*, qui sont les suivantes :

1° En 1598, un auteur contemporain, Meres, dans son *Trésor de l'esprit*, mentionne *Titus Andronicus* au nombre des ouvrages de Shakespeare :

« De même, écrit-il, que Plaute et Sénèque passent pour les meilleurs auteurs comiques et tragiques parmi les Latins, ainsi Shakespeare, parmi les Anglais, est le plus excellent écrivain de théâtre dans l'un et l'autre genre : preuves en soient, pour la comédie, ses *Amis de Vérone*, ses *Méprises*, ses *Peines d'amour*

(1) Mézières, *Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare*.

perdues, ses *Peines d'amour gagnées* (1), son *Songe d'une nuit d'été* et son *Marchand de Venise;* preuves en soient, pour la tragédie, son *Richard II* et son *Richard III*, *Henry IV*, le *Roi Jean*, *Titus Andronicus*, *Roméo et Juliette.* »

2° En 1623, les premiers éditeurs des œuvres complètes de Shakespeare admettent dans leur recueil *Titus Andronicus.*

En dépit de ces témoignages, je ne crois pas que *Titus Andronicus* soit de Shakespeare. L'évidence intérieure est contre cet avis; mais alors il faut expliquer par suite de quelle confusion Meres et les premiers éditeurs de son théâtre ont pu lui attribuer ce drame.

En arrivant à Londres, Shakespeare était pauvre. Le besoin d'argent lui fit accepter tout travail qu'on lui payait. La besogne la plus vite faite et la plus lucrative était à ce moment pour lui la meilleure. Des directeurs de théâtres le chargèrent de remanier pour la scène des pièces plus ou moins défectueuses. Il retoucha, entre autres, quelques ouvrages dramatiques de Greene, qui lui reprochait aigrement de se parer des plumes d'autrui. Cette collaboration superficielle à des œuvres dont les auteurs originaux sont restés pour la plupart inconnus, a suffi pour qu'on lui en ait attribué la paternité dans un temps qui n'avait pas sur la propriété littéraire les scrupules délicats du nôtre. Au moyen âge la poésie était chose impersonnelle, anonyme; il suffisait, pour s'approprier un poëme, d'en rajeunir le style. Le XVIe siècle avait encore sur ce point la conscience large du moyen âge: c'est ainsi, pour citer un exemple, qu'une trentaine de ballades de Charles d'Orléans se trouvent mêlées aux œuvres d'Octavien de Saint-Gelais. Dans la capitale même de l'art et de la civilisation, l'ancienne Athènes, on avait le droit exorbitant de remettre au théâtre et de signer de son nom une pièce de Sophocle ou d'Euripide, à laquelle on avait fait des corrections. Une observation remarquable qu'on peut faire tous les jours aide beaucoup à comprendre cette bizarrerie. Les noms littéraires dont le public s'enquiert le moins sont ceux des auteurs de pièces dramatiques nouvelles; il arrive assez souvent qu'une œuvre de ce genre ait

(1) Par ce titre Meres peut avoir désigné soit *All's well that ends well*, soit *Taming of the Shrew.*

depuis quelque temps du succès sur la scène sans que nous-mêmes, gens de lettres, nous sachions au juste de qui elle est. On la connaît par son titre, mais non par son auteur. Cela n'arrive pas pour les autres genres de littérature. Un jeune homme inconnu peut du jour au lendemain fonder sa réputation par un roman qui réussit; un seul succès dramatique ne lui suffira pas pour devenir personnellement célèbre. L'année même où parut la première édition complète des œuvres de Shakespeare, Bacon s'occupait incidemment, dans un de ses ouvrages de philosophie, du théâtre en général et des poëtes modernes en particulier; cependant il ne fait aucune allusion à son grand contemporain; il se peut à la rigueur qu'en connaissant ses chefs-d'œuvre il ignorât son existence ou du moins qu'il ne sût pas quelle place sans comparaison sa personne occupait dans la littérature dramatique d'alors. Peut-être Bacon attribuait-il vaguement *le Juif de Malte* à Shakespeare, *le Marchand de Venise* à Marlowe et *Othello* à Greene. L'indifférence que toutes les époques ont eue plus ou moins pour la personnalité des auteurs dramatiques et que le XVIe siècle poussait encore bien plus loin que nous, explique, à mon sens, très-suffisamment, par quelle erreur on a pu ranger au nombre des productions du jeune Shakespeare l'œuvre d'un autre poëte qu'il avait seulement corrigée sur commande.

Ce n'est point parce que *Titus Andronicus* est un méchant drame, que je répugne à l'attribuer à Shakespeare; la mauvaise qualité de la pièce aurait au moins l'intérêt de nous montrer de quel humble commencement le grand homme est parti : c'est parce que cette tragédie est en contradiction avec tout ce que nous savons de l'humeur du poëte au moment où l'on suppose qu'il a pu la concevoir. Shakespeare a débuté par la bagatelle, la gaieté et l'amour; ses premières œuvres sont des comédies et des hymnes joyeux en l'honneur des sens : elles s'appellent *Vénus et Adonis*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Peines d'amour perdues*, la comédie des *Méprises*. De si aimables fantaisies ne trahissent rien d'analogue à cette sombre période d'orage qu'a traversée Gœthe, ainsi que la littérature allemande en général, et qui a produit *Werther* (1). La muse tragique n'a inspiré Shakespeare que plus

(1) « The supposed *Sturm and Drang* period of Shakspere's artistic career

tard, et son goût n'a jamais été de mettre sur la scène des tableaux d'horreur (1). La critique aventureuse peut s'exercer à chercher çà et là dans *Titus Andronicus* le coup de pouce du jeune maître; mais il suffit que l'idée de ce drame ne soit point de Shakespeare et qu'aucune scène de génie ne se détache du reste, révélant avec évidence la main du grand poëte, pour que nous puissions nous dispenser d'étudier *Titus Andronicus* et ses sources plus ou moins antiques.

Périclès, prince de Tyr, est aussi une pièce douteuse, qui, dans l'ensemble, paraît peu digne de Shakespeare; mais au moins elle contient une scène marquée de son empreinte avec une probabilité suffisante.

Le héros s'appelle *Périclès* par une bizarrerie inexpliquée. On a supposé que c'était une faute d'impression et que l'auteur avait écrit *Pyroclès*, nom du principal personnage d'un roman fort en vogue en 1590, l'*Arcadie* de sir Philip Sidney. Quoi qu'il en soit, le vrai nom traditionnel du prince de Tyr n'est ni Périclès, ni Pyroclès, ni rien qui y ressemble : c'est *Apollonius*. La source la plus ancienne que l'on connaisse de la légende d'Apollonius de Tyr est un roman grec du v[e] ou du vi[e] siècle après Jésus-Christ. Au xii[e] siècle, Godefroi de Viterbe, secrétaire des empereurs Conrad III, Frédéric I[er] et Henri VI, auteur d'une chronique universelle en vers latins intitulée *Panthéon*, commençant à Adam et finissant en l'année 1186 de l'ère chrétienne, fit place à cette légende dans sa grande histoire versifiée. Presque en même temps que le récit de Godefroi de Viterbe, la fable était publiée en prose latine dans le recueil des *Gesta Romanorum*, dont elle formait le 154[e] chapitre. La légende d'Apollonius de Tyr devint extrêmement populaire au moyen âge. Elle fut racontée sous toutes les formes et dans toutes les langues. Nommons seulement le poëte John Gower, qui la conta en vers dans l'ouvrage en trois volumes intitulé *Confessio amantis*. Le récit

exists only in the imagination of his German critics. The early years of Shakspere's authorship were years of bright and tender plays of fancy and of feeling. » Dowden.

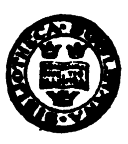
(1) D'atrocité proprement dite, dans le théâtre de Shakespeare, il n'y a guère que la scène du *Roi Lear* où Cornouailles arrache les yeux de Glocester et les écrase sous son talon.

de Gower fut la source immédiate où puisa l'auteur de *Périclès*. — Voici le roman du prince de Tyr.

Il y avait une fois à Antioche un roi de Syrie nommé Antiochus qui vivait en inceste avec sa fille. Personne ne se doutait de la chose, et plusieurs princes recherchaient la main de la belle demoiselle. Pour éloigner les prétendants, Antiochus fit une loi aux termes de laquelle quiconque voulait épouser la princesse devait deviner certaine énigme sous peine de la vie. Quelques amoureux eurent le courage de tenter l'aventure : n'ayant pu réussir, on leur coupa la tête. Ces trophées sanglants ornaient la porte d'entrée du palais royal, lorsque Apollonius, prince de Tyr, osa se présenter à son tour.

L'énigme qu'il s'agissait de deviner était ainsi conçue :

Je ne suis point vipère, pourtant je me repais
De la chair de ma mère qui m'engendra.
Je cherchais un époux, et, en le cherchant,
J'en ai trouvé la tendresse dans un père.
Lui est père, fils, et bon époux;
Moi, je suis mère, épouse et pourtant sa fille.
Comment tout cela peut exister en deux personnes,
Devinez-le, si vous voulez vivre.



Apollonius comprit d'abord le sens de ces paroles suffisamment claires; c'était une allusion au commerce monstrueux du père avec sa fille. Fort dégoûté de son amour, il fit entendre au roi qu'il avait deviné l'énigme, et prit congé sur-le-champ.

Antiochus, craignant qu'il ne divulguât ce secret de famille, envoya à sa poursuite un assassin; mais, avant que l'assassin fût arrivé à Tyr, Apollonius, qui se doutait bien des méchantes intentions du roi, avait déjà quitté cette ville, laissant le gouvernement aux mains d'un seigneur de ses amis, nommé Hélicanus, digne de toute sa confiance.

Ici commence le récit des longues odyssées du prince de Tyr; c'est la mer qui en est le théâtre; Apollonius ne quittera presque plus son vaisseau. Il arrive d'abord à Tharse, où régnaient un roi et une reine que nous appellerons, avec l'auteur du drame de *Périclès*, Cléon et Dionysa. La ville de Tharse était désolée par la famine, et Cléon se lamentait avec Dionysa sur ce malheur public, au moment où parut la flottille d'Apollonius. Ses vais-

seaux étaient chargés de blé, qu'il distribua libéralement à la ville affamée; dans leur reconnaissance, le roi et ses sujets s'agenouillèrent devant lui comme devant un dieu.

Apollonius passa quelque temps à Tharse, au milieu des fêtes que lui donna l'heureuse ville rendue en un clin d'œil à toute la prospérité des anciens jours par l'arrivée de cette simple cargaison de blé; puis il mit à la voile pour Cyrène.

« Le prince tyrien (raconte au XVIe siècle le diffus Belleforest, un des nombreux narrateurs du roman d'Apollonius), le prince tyrien, après avoir navigué quelques jours, ayant vent à souhait, vit le ciel obscurcir, les nuages courir d'une part et d'autre, et les poissons, faisant carrière par la mer, donner signification d'une horrible tempête. Laquelle le vint étonner de telle sorte, que les vents contraires et combattants poussaient la nef tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, et le bruit effroyable des vagues enflées et pleines de ce divorce des prisonniers d'Eole étonnant les pilotes, n'y eut mât qui ne fût rompu, ni antenne qu'on ne vît brisée, et enfin la nef, ayant rencontré un écueil, fut mise en pièces. Tous furent submergés, et leur avoir perdu; le seul Apollonie, se sauvant sur un ais, fut porté et poussé demi-mort, par la force des flots, sur le port de la cité de Cyrène, où il avait délibéré de surgir lorsqu'il partit de Tharse, mais non en si pauvre équipage. »

Un tournoi allait justement avoir lieu sur la place publique de Cyrène, à l'occasion du jour de naissance de Thaïsa, fille du bon roi Simonide (1). A point nommé, la mer vomit sur le rivage une armure, celle même de notre chevalier. Apollonius, joyeux, s'en revêt et se rend sur la place publique. On pense bien qu'il est le plus beau et le plus brave de tous les princes et chevaliers réunis pour la joûte, et que la princesse Thaïsa tombe d'abord amoureuse de lui. Le roman ici va vite en besogne; il ne dit même pas si le tournoi eut lieu : il suffit à Thaïsa d'avoir vu Apollonius assis au banquet de son père, avec cet air intéressant que lui donnaient ses malheurs, pour sentir une émotion inconnue et délicieuse troubler son cœur de jeune fille.

(1) Je continue à donner aux personnages secondaires du roman les noms qu'ils ont dans le drame

« La jeune fille, qui jamais n'avait su que c'était que d'amour, étant couchée en son privé, pensant s'endormir comme de coutume, se vit ravir le sommeil par des idées se représentant en son esprit et lui peignant au vif et la face, et la grâce, et la disposition, et la gentillesse d'Apollonie. Le lendemain, se levant bien plus matin que de coutume, elle vint trouver le roi son père, auquel, ayant donné le bon jour aussi humblement que mignardement, comme son père s'enquit d'où venait qu'outre la coutume elle venait si matin en sa chambre, elle eut sa réponse toute prête, disant : — Monseigneur, si c'est faute digne de punition que d'aimer son semblable, je suis punissable... Et à fin de ne vous détenir longuement, monseigneur, vous savez quels sont les mérites, les grâces, vertus, savoir et noblesse du prince tyrien Apollonie... C'est lui que j'aime de telle sorte, pardonnez-moi, que si je ne l'ai à mari, ce jour sera le dernier de votre fille.

» Ce disant, elle se mit à pleurer et soupirer, tellement qu'on eût dit que le cœur lui devait sortir du ventre, et par le défaut de la parole, connut le roi qu'elle était férue au vif... — Et pourquoi est-ce, m'amie, lui dit-il, que vous vous tourmentez ainsi?... eh bien, vous aimez Apollonie, il est digne d'être aimé... Je ne blâme point que vous l'aimez, l'aimer étant chose naturelle, joint que bien aimant, j'ai été fait votre père : par ainsi, je veux que vous épousiez celui qu'avez voulu pour mari, et qu'Apollonie jouisse de ma fille, qui est la chose la plus chère et la plus précieuse que j'aie au monde. »

Comme Apollonius, de son côté, ne demande pas mieux, « le mariage fut arrêté, et conclu, et célébré au grand contentement et allégresse des parties, et joie de tous les Cyrénéens ».

Six mois après cet heureux événement, un jour qu'Apollonius se promenait avec sa femme le long de la plage de Cyrène, il vit venir une multitude de vaisseaux qu'il reconnut pour une flotte de son pays. C'étaient en effet des Tyriens, porteurs d'une excellente nouvelle : Antiochus était mort, ainsi que sa complice, « tous deux accablés de foudre et brûlés du feu du ciel, afin que, par ce feu violent, fût punie leur brûlante et détestable paillardise ». Les habitants d'Antioche avaient élu Apollonius pour leur roi; en même temps, ceux de Tyr l'invitaient à rentrer dans sa

ville et à reprendre le sceptre des mains fidèles d'Hélicanus auquel il avait confié le gouvernement provisoire.

Plein de reconnaissance envers la fortune qui lui donnait deux trônes et lui permettait de ne plus vivre aux crochets de son beau-père, Apollonius prit congé du bon roi Simonide et partit avec Thaïsa sa femme. Mais à peine était-il hors du port de Cyrène qu'une épouvantable tempête l'assaillit. L'effet de cette secousse sur la pauvre Thaïsa fut un accouchement prématuré. « La princesse sentit les douleurs de l'enfantement plus pour l'effort de l'orage que par le cours de nature, n'ayant encore que sept mois de grossesse : si bien que, secourue de la sage-femme et de la gouvernante, elle accoucha d'une belle fille du tout semblable, et de face, et depuis de vertu, gentillesse, savoir et bonne grâce, à sa mère ; mais elle n'eut loisir de baiser ni caresser son enfant, d'autant que son sang étant figé et refroidi, et les conduits étouffés de la frayeur de l'orage, elle demeura sans aucun sentiment, et si froide et si roide que si elle eût rendu l'esprit, de sorte que les deux dames, la voyant telle, la jugèrent au vrai pour morte. »

Apollonius s'évanouit de douleur sur le corps inanimé de sa femme. Quand il reprit ses sens, la tempête continuant à faire rage, les matelots lui déclarèrent que, pour apaiser la colère des cieux, il fallait jeter sur-le-champ le cadavre à la mer. On ne raisonne pas contre la superstition : force fut donc au malheureux prince d'obéir. Il enferma dans un cercueil le corps de sa bien-aimée, « vêtue royalement et parée comme appartenait à dame de telle maison ; et avec elle Apollonie mit une bonne somme de deniers pour les frais de son enterrement, quelque part que ce corps vînt à aborder, et un cartel qui portait telle substance... (de préférence aux vers détestables de Belleforest, je citerai la traduction en prose de ceux qu'on lit dans le drame anglais) :

Ici je donne avis,
Si jamais ce cercueil touche à terre,
Que moi, le roi Périclès, j'ai perdu
Cette reine, valant toutes les splendeurs de ce monde.
Que celui qui la trouvera lui donne la sépulture :
Outre ces trésors qui le payeront de sa peine,
Que les dieux récompensent sa charité ! »

Le cercueil fut jeté par la mer sur le rivage d'Éphèse, tout

près de la maison d'un médecin nommé Cérimon, qui était dehors à ce moment-là, « devisant de son art avec ses disciples ». Il fit porter le cercueil chez lui, admira la beauté de la morte, lut les volontés d'Apollonius, et il se disposait à faire à la reine des funérailles dignes de son rang, lorsque « ayant découvert le sein, aussi blanc que lait caillé, il sentit quelque signe de vie au dedans du corps. Ce qui fut cause qu'il commença à faire l'essai du sentiment au nez, aux lèvres, au pouls et autres parties des sens, et trouva qu'il y avait encore quelque respiration, mais faible, languissante et fort atténuée, comme si la vie eût combattu contre la mort, et que le cœur et les parties nobles tâchassent de s'évertuer, et continuer à faire leur office. Et pour ce fit-il faire bon feu en la chambre et y mettre des choses aromatiques, afin que la chaleur et l'odeur éveillât les sens assoupis et étonnés de la dame et réchauffât le sang refroidi qui lui avait causé une si violente syncope. Ce que fait, la princesse commença petit à petit à se mouvoir et respirer aucunement. » En quelques heures elle reprit vie; en quelques jours, elle fut sur pieds. Ainsi ressuscitée par les soins du bon docteur Cérimon, Thaïsa entra comme prêtresse au service de Diane, la grande divinité des Éphésiens, et passa désormais sa vie dans le temple de la déesse.

Apollonius, inconsolable de la perte de sa jeune femme, vint aborder à Tharse avec la petite *Marina :* c'est le joli nom que Périclès donne à son enfant dans le drame, « parce qu'elle était née sur mer ». Il pensa ne pouvoir faire mieux que de la confier aux soins de ses bons amis de Tharse, le roi Cléon et la reine Dionysa, pour qu'ils fissent son éducation; car, pour lui, il ne retournera pas à Tyr, il ne se fixera nulle part : sa destinée est d'errer de lieu en lieu jusqu'à ce qu'il ait retrouvé la plage où le corps de Thaïsa est venu échouer et a dû recevoir la sépulture selon ses instructions. Jusque-là il fait vœu de laisser croître sa chevelure et sa barbe. Le bébé remis aux mains de la reine, Apollonius remonte sur son vaisseau et s'éloigne.

Le roi et la reine de Tharse avaient une fille à peine plus âgée que Marina. Les deux petites furent élevées ensemble; mais la fille d'Apollonius, en grandissant, éclipsait sa camarade par son esprit et sa beauté. Dionysa en conçut une jalousie si horrible qu'elle résolut de perdre cette créature trop charmante qui fai-

sait ombrage à son enfant. Elle soudoya un esclave pour assassiner Marina. Ce misérable attira sa proie dans un endroit désert du rivage; mais au moment où il allait accomplir le crime, des pirates survinrent, mirent en fuite le meurtrier et enlevèrent la jeune fille. Elle avait alors quinze ans. Ils la vendirent à un marchand de Mitylène qui faisait un commerce pour la désignation duquel il n'y a pas de nom honnête. Voici la plus cruelle épreuve de la pauvre Marina, son véritable Gethsémané : elle fut jetée dans un mauvais lieu. Là, par son innocence incorruptible, par son inexpugnable chasteté, la vierge découragea l'un après l'autre tous les chalands, toucha même leur conscience et rendit presque folle d'exaspération l'infâme maîtresse du bouge... Finalement elle en sortit, grâce à la protection du gouverneur de Mitylène, Lysimaque, lequel, il faut bien le dire, était venu aussi pour le mauvais motif lui faire visite dans la maison du crime, et qu'elle avait renvoyé comme tant d'autres libertins, non-seulement déconcerté dans ses desseins coupables, mais plein d'admiration, de repentir et de respect.

Cependant Apollonius, après avoir cherché en vain durant quinze années le lieu de la sépulture de sa femme, était retourné à Tharse pour voir Marina. La méchante Dionysa, de concert avec Cléon son mari, lui fit croire que l'enfant était morte en bas-âge et lui montra même son tombeau, orné d'une épitaphe de sa composition. — Désormais sans lien d'affection sur la terre, Apollonius s'abandonna au désespoir; il renouvela son vœu de mener une vie errante de plage en plage, de ne plus laver sa face ni couper sa barbe et sa chevelure. Les flots le portèrent en rade de Mitylène.

Le gouverneur de la ville, apercevant au large un vaisseau royal qui avait jeté l'ancre, eut la curiosité de s'y rendre en barque. Là il trouva un homme visiblement accablé du poids d'un deuil immense, prosterné sans mouvement sur sa couche, rongé par le chagrin, sale, hérissé, muet. On apprit à Lysimaque (car le roi de Tyr n'ouvrait pas la bouche) les causes de cette profonde tristesse : la perte d'une femme et d'une fille chéries. Lysimaque s'informa de l'âge qu'aurait eu alors la jeune fille si elle avait vécu : environ quinze ans, lui répondit-on. Une inspiration lui vint du ciel : appeler Marina, la présenter à ce mal-

heureux père; peut-être cette vue trompera-t-elle momentanément sa douleur en lui rappelant quelque chose de l'enfant qu'il a perdue.

Marina fut appelée, elle vint; le père et l'enfant se reconnurent (1) : c'est la plus belle scène; mais je supprime ici les détails, parce que nous les lirons tout à l'heure dans le drame.

Ce premier bonheur commença la résurrection physique et morale d'Apollonius. Obéissant à un ordre de Diane qui lui apparut en songe, il se rendit à Éphèse pour offrir un sacrifice à la déesse dans son temple. Là il retrouva aussi sa femme. Jamais roman n'eut une conclusion plus heureuse. Les méchants qui régnaient à Tharse expièrent leur crime par une mort violente. Marina épousa le gouverneur de Mitylène, voulant bien oublier où elle l'avait rencontré pour la première fois. Apollonius se fit la barbe; il installa lui-même sa fille et son gendre sur le trône de Tyr, dont les habitants, modèles de patience et de fidélité, attendaient son retour depuis plus de quinze ans.

Tel est le conte romanesque qui charmait l'imagination du moyen âge et qui fut mis sur la scène en Angleterre au commencement du XVIIe siècle.

La première édition de *Périclès* parut in-4° en 1609, sous ce titre : « La pièce récente et fort admirée, intitulée *Périclès, prince de Tyr*. Avec la vraie relation de toute l'histoire, aventures et épreuves dudit prince. Ainsi que les non moins étranges et mémorables accidents de la naissance et de la vie de sa fille Mariana (2). Comme elle a été souventefois jouée par les serviteurs de Sa Majesté, au *Globe*, sur le *Bankside*. Par William Shakespeare. »

Il y eut une seconde édition de *Périclès* la même année, et quatre éditions nouvelles parurent en 1611, en 1619, en 1630 et en 1635, toujours avec le nom de Shakespeare. — Cependant, les

(1) Cette reconnaissance finale donne au drame de *Périclès* une tournure antique. « D'après le témoignage d'Aristote et l'exemple des auteurs latins, écrit M. Gaston Boissier, on sait que presque toutes les comédies se dénouaient par des reconnaissances : il s'agissait d'ordinaire d'une jeune fille perdue dans quelque grande foule ou enlevée par des pirates, qui, après avoir été achetée comme esclave, est reconnue au dernier acte et rendue à ses parents. » (*Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1875).

(2) Faute d'impression.

auteurs de la première édition complète des œuvres du poëte, l'in-folio de 1623, n'y firent point figurer *Périclès;* cette pièce ne fut pas admise non plus dans la seconde édition complète qui date de 1632, et ce n'est que dans la troisième édition des œuvres complètes de Shakespeare, en 1664, qu'elle parut enfin pour la première fois.

On ne peut rien conclure de ces faits et de ces dates pour ou contre l'authenticité de la pièce en question. D'une part, les éditions isolées paraissant sous le nom de Shakespeare ne prouvent pas qu'elle soit authentique; car de pareilles usurpations du nom d'un grand poëte en vogue n'étaient point rares à cette époque. D'autre part, les premières éditions complètes excluant *Périclès* ne prouvent pas non plus que l'ouvrage soit apocryphe; car l'admission de ce drame dans le recueil des œuvres soulevait peut-être quelque difficulté matérielle que nous ne connaissons pas: on pouvait avoir, par exemple, à respecter le droit d'un autre éditeur. Et ce droit, les intéressés devaient être d'autant moins disposés à le céder que le succès de *Périclès* était très-grand. Maints documents contemporains l'attestent. Un poëme anonyme publié en 1609, sous le titre de *Pimlico*, parle « des cohues de gentilshommes et de marauds qui se pressaient pour voir *Périclès* ». L'auteur d'une comédie jouée en 1614, *le Pourceau a perdu sa perle*, la fait précéder d'un prologue où il souhaite que sa pièce soit *aussi fortunée que Périclès* (1).

L'élément principal pour la solution de ce petit problème d'histoire littéraire : Shakespeare est-il l'auteur de *Périclès?* est l'examen du drame lui-même.

C'est une tragédie entièrement enfantine et par l'invention, et par la composition, et par la moralité qui la conclut. D'invention, il n'y en a pas. L'auteur n'a ni ajouté ni changé un seul incident au roman d'Apollonius de Tyr, si bien qu'en faisant l'analyse de ce conte d'après le premier venu de ses innombrables narrateurs, il se trouve que j'ai très-suffisamment analysé la pièce. De composition, il n'y en a pas davantage. Les événements du drame se succèdent chronologiquement, un à un, dans le même

(1) Œuvres complètes de Shakespeare traduites par M. François-Victor Hugo. Les Apocryphes, t. II, p. 10.

ordre que les événements du récit : ce qui est la plus grande marque d'inexpérience que puisse donner un poëte dramatique. Sir Philip Sidney, écrivant en 1581 sa spirituelle et profonde Poétique, raillait cette maladresse chez les dramaturges de son temps et disait : « Quand on met une histoire sur la scène, il ne faut pas commencer par le commencement, mais, ainsi que l'enseigne Horace, se jeter *in medias res* (1)... » L'auteur de *Périclès* procède exactement comme les dramaturges dont s'est moqué Sidney : il nous conte tous les incidents, à la file, sans nous faire grâce d'un seul. Il n'y a aucune sorte d'unité dans *Périclès*, non pas même d'action (2). C'est une représentation de lanterne magique en un nombre indéfini de tableaux ; plus il y a de verres dans la boîte, plus les enfants s'amusent. Telle est l'impuissance dramatique du poëte dans sa reproduction naïve du roman d'Apollonius, que, d'une part ne pouvant représenter sur la scène qu'une fraction des événements, d'autre part ne pouvant rendre son drame intelligible qu'à condition d'instruire le spectateur de tout, il se trouve réduit à mettre une partie considérable de l'action en pantomimes et en prologues ! La pantomime est l'enfance de l'art dramatique. « Elle forme l'élément principal des spectacles offerts aux générations du XIV[e] et du XV[e] siècle. Elle tient une large place dans les compositions mixtes qui, à l'époque de la Renaissance, amènent et précèdent la formation du théâtre moderne. Elle s'impose alors, chose étrange ! aux œuvres de l'antiquité classique révélées par la traduction. Elle envahit notamment les dix tragédies de Sénèque, traduites de 1559 à 1566 par Jasper Heywood. Elle s'insinue jusque dans les *Phéniciennes* d'Euripide, reproduites par Gascoygne, en 1566, sous le titre de *Jocaste*. Elle s'étale en tête de chacun des cinq actes du *Gorboduc* de lord Buckhurst (1561)... Dans *Hamlet*, le drame vengeur que le prince de Danemark fait représenter devant le roi Claudius est précédé d'une

(1) Pour le reste de la citation, voir p. 46.

(2) « La fable est une, non pas, comme quelques-uns le pensent, par l'unité du héros. En effet, bien des choses peuvent arriver à un seul homme, et d'une variété infinie, parmi lesquelles on ne trouvera pas de quoi former un ensemble ; et de même un seul homme peut faire bien des actions dont aucune n'offrira l'unité » *Poétique* d'Aristote, § 8.

parade muette qui en résume d'avance les principales scènes » (1). Quant aux prologues explicatifs, ils sont débités par un personnage qui n'est autre que le vieux poëte John Gower, auquel l'auteur de *Périclès* a emprunté son drame. Dans la liste des personnages en tête de la pièce, il est dit de Gower qu'il fait l'office du *chœur :* nous avons déjà remarqué que ce terme n'est point exact et qu'il vaudrait mieux dire qu'il fait l'office de *prologue*, son rôle étant tout bonnement de raconter ce qu'on n'a pas vu ou d'annoncer ce qu'on va voir, et ne rappelant en rien ni le chœur du théâtre grec, qui prenait une certaine part à l'action, ni les chœurs des tragédies de Sénèque et de la Renaissance, qui étaient des hors-d'œuvre de rhétorique (2). Dans *Henry V*, dans le *Conte d'hiver*, dans *Roméo et Juliette*, le chœur, ou ce que Shakespeare appelle ainsi, pourrait être enlevé sans inconvénient pour l'intelligence de ces pièces; mais dans *Périclès* il est indispensable. Au IVe acte, par exemple, Gower paraît et nous informe que Périclès « franchissant de nouveau les mers maussades », vient à Tharse « pour voir sa fille, joie de toute sa vie ». Suit une pantomime : on voit entrer, par une porte, Périclès avec sa suite; Cléon et Dionysa, par l'autre. Cléon montre à Périclès la tombe de Marina; sur quoi Périclès se lamente, revêt un cilice, et part dans la plus grande douleur. Cléon et Dionysa se retirent de leur côté. Alors le bonhomme Gower reprend la parole :

Voyez comme de faux semblants peuvent abuser la crédulité!...
Périclès dévoré de chagrin,
Quitte Tharse et se rembarque. Il jure
De ne plus laver sa face, de ne plus couper ses cheveux...
Sur ce, veuillez écouter
L'épitaphe composée pour Marina
Par la méchante Dionysa.

Et le vieux radoteur, se baissant, déchiffre, pour l'instruction des spectateurs, l'inscription du tombeau. Il était nécessaire qu'un tel incident fût mentionné; mais que cette mention est faite sans art! Une scène si importante, une scène dont un grand poëte dramatique eût tiré de si beaux effets, Périclès trompé par de faux amis et s'abandonnant au désespoir devant le prétendu

(1) François-Victor Hugo. Volume cité, p. 14.
(2) V. p. 55.

tombeau de sa fille, cette scène n'est qu'une pantomime! Au lieu de la dérouler à nos yeux et à nos oreilles dans toute son ampleur tragique, l'auteur ne nous en offre qu'un maigre récit par l'organe d'un prologue, accompagné d'une parade muette! C'est une gaucherie d'écolier.— Une dernière naïveté de *Périclès* est sa conclusion, sa moralité finale, débitée sous forme d'épilogue par le sage Gower :

« Dans Antiochus et dans sa fille vous avez vu la juste récompense d'une monstrueuse luxure; dans Périclès, sa femme et sa fille, assaillies par la fortune cruelle et acharnée, la vertu préservée des violences terribles de la destruction, guidée par le ciel et enfin couronnée de joie. Dans Hélicanus vous est apparue la figure de la vertu, de la probité, de la loyauté; dans le vénérable Cérimon éclate le mérite qui s'attache toujours à la charité savante. Quant au criminel Cléon et à sa femme, dès que la renommée eut proclamé leur infâme action et la gloire de Périclès, les citoyens ont été saisis de fureur et ont incendié son palais où il a été brûlé avec les siens. Ainsi les dieux ont manifesté leur volonté de le punir d'un crime, non commis, mais prémédité. Sur ce, comptant toujours sur votre indulgence, nous vous souhaitons de nouvelles joies. Notre pièce finit là. »

Ici, tout est puéril, la forme et l'idée. Ce dénoûment à la Berquin, cette Providence scrupuleusement équitable, traitant chacun selon ses mérites, punissant le crime et récompensant la vertu, est un enfantillage dont le grand tragique n'est point coutumier (1).

Si l'on ajoute à la charge de l'auteur de *Périclès* son IV[e] acte, qui se passe presque tout entier dans un mauvais lieu, avec impudeur, avec complaisance, sans prologues abréviatifs et discrets, on comprendra que plusieurs critiques, en l'absence d'une preuve externe tout à fait péremptoire, aient exclu ce drame du théâtre de Shakespeare comme étant indigne de lui. Pope ne l'a point admis dans son édition des œuvres du poëte, et sa préface le qualifie de « misérable pièce », *a wretched play*.

Cependant, tout n'est pas mauvais dans *Périclès, prince de Tyr*. Le III[e] acte est intéressant, le V[e] est touchant, et il contient

(1) Voyez, dans la seconde partie de cet ouvrage, le chapitre X : « Les catastrophes dans le théâtre de Shakespeare et la religion du poëte. »

une grande scène qui peut soutenir la comparaison avec les beautés les plus pures et les plus incontestées du théâtre de Shakespeare, la scène où Périclès reconnaît sa fille.

Marina est mandée par le gouverneur de Mitylène sur le vaisseau du roi de Tyr. Espérant agir par le charme de sa voix sur ce malheureux que l'affliction a rendu stupide et qui n'a pas dit un mot depuis plusieurs semaines, elle commence par chanter, puis lui parle à l'oreille; mais Périclès la repousse d'abord.

« — Monseigneur, si vous connaissiez ma race, vous ne me feriez pas violence ainsi.

— Vraiment? Tournez encore les yeux vers moi, je vous prie. Vous ressemblez à quelqu'un qui... De quel pays êtes-vous? De cette rive-ci?

— Non, ni d'aucune rive. Et pourtant j'ai été mise au monde mortellement...

— Je suis gros de douleur, et il faut que je me délivre par des larmes. Ma femme chérie ressemblait à cette jeune fille, et telle pourrait être ma fille aujourd'hui. Voilà bien le front de ma reine! sa taille, droite comme une baguette! sa voix argentine! ses yeux, joyaux splendides dans leur riche écrin! sa démarche de Junon!... Où demeurez-vous?

— Ici, où je ne suis qu'une étrangère : du pont vous pouvez distinguer l'endroit.

— Où avez-vous été élevée? Et comment avez-vous acquis ces talents que vous faites si richement valoir?

— Si je vous disais mon histoire, elle vous ferait l'effet de ces fables dédaignées aussitôt que contées.

— Je t'en prie, parle, nulle fausseté ne peut venir de toi... Je te croirai, même sur les points qui sembleront incroyables... car tu ressembles à quelqu'un que j'ai aimé vraiment. Quels furent tes parents? Ne disais-tu pas, quand je t'ai repoussée à première vue, que tu étais de bonne famille?

— Je le disais en effet.

— Raconte ta parenté. J'ai cru t'entendre dire que tu avais été ballottée de souffrances en injures, et que tes malheurs, pensais-tu, égaleraient les miens, s'ils étaient mis en regard?

— C'est en effet quelque chose comme cela que j'ai dit...

— Dis ton histoire... Quels furent tes parents? Comment les as-tu perdus? Ton nom, ma bonne vierge? Raconte, je t'en conjure; viens, assieds-toi près de moi.

— Mon nom, seigneur, est Marina.

— Oh! je suis joué; et tu es envoyée ici par quelque dieu courroucé pour faire de moi la risée du monde.

— Patience, bon seigneur, ou je me tais.

— Oui, je serai patient; tu ne sais pas quel tressaillement tu me causes, en te nommant Marina.

— Le nom de Marina m'a été donné par quelqu'un qui avait quelque pouvoir, par mon père, un roi.

— Comment! tu es fille de roi! et tu t'appelles Marina!

— Vous avez dit que vous me croiriez; mais, pour ne plus troubler votre repos, je vais en rester là.

— Mais êtes-vous de chair et de sang? Votre pouls bat-il? N'êtes-vous pas une fée? une illusion? Allons! parlez encore. Où êtes-vous née? Et pourquoi vous appelez-vous Marina?

— J'ai été appelée Marina, parce que je suis née en mer.

— En mer!... Et de quelle femme?

— Ma mère était la fille d'un roi, qui est morte à la minute même où je suis née, ainsi que ma bonne nourrice Lychorida me l'a souvent raconté en pleurant.

— Oh! arrête un peu! voilà bien le plus étrange rêve... Cela ne peut être. Ma fille est enterrée... Où avez-vous été élevée? Comment êtes-vous venue dans ces parages?

— Le roi mon père m'avait laissée à Tharse; là le cruel Cléon et sa méchante femme cherchèrent à me mettre à mort; ils décidèrent un misérable à s'en charger; au moment où celui-ci dégainait, survint une bande de pirates qui me délivrèrent et m'emmenèrent à Mitylène... Mais, mon bon seigneur, que voulez-vous de moi? Pourquoi pleurez-vous? Peut-être que vous me croyez coupable d'imposture; non, sur ma foi; je suis la fille du roi Périclès, si le bon roi Périclès existe.

PÉRICLÈS. — Holà! Hélicanus!

HÉLICANUS. — Mon gracieux seigneur appelle?

PÉRICLÈS. — Tu es un grave et noble conseiller, fort sagace en général : dis-moi, si tu le peux, ce qu'est ou ce que peut être cette fille qui m'a fait ainsi pleurer?

HÉLICANUS. — Je ne sais pas; mais, sire, voici le gouverneur de Mitylène qui en fait un éloge bien exalté.

LYSIMAQUE. — Elle n'a jamais voulu dire quelle est sa famille; quand on le lui demandait, elle restait silencieuse et pleurait.

PÉRICLÈS. — O Hélicanus, vénérable seigneur, frappe-moi, fais-moi une blessure, cause-moi une douleur immédiate, de peur que cet océan de joie qui m'inonde ne déborde les rives de ma mortalité et ne me noie dans les délices! Oh! viens ici, toi qui rends la vie à qui te l'a donnée, toi qui es née sur mer, ensevelie à Tharse, et retrouvée en mer encore! O Hélicanus, tombe à genoux et remercie les dieux... Voici Marina. Quel était le nom de ta mère? dis-moi cela seulement; car la vérité ne saurait être trop confirmée, bien que ton récit n'ait pas un moment éveillé mes doutes.

MARINA. — D'abord, seigneur, dites-moi quel est votre titre?

PÉRICLÈS. — Je suis Périclès de Tyr; mais dis-moi maintenant, toi qui jusqu'ici as été d'une exactitude divine, dis-moi le nom de ma reine noyée, et tu seras l'héritière de royaumes, en ressuscitant Périclès ton père.

MARINA. — N'ai-je donc plus, pour être votre fille, qu'à dire: le nom de ma mère était Thaïsa? Thaïsa était ma mère, et elle a fini de vivre à la minute où je commençais.

PÉRICLÈS. — Maintenant, sois bénie, relève-toi; tu es ma fille. Donnez-moi de nouveaux vêtements. Mon enfant, Hélicanus! Elle n'est pas morte à Tharse, comme l'eût voulu le sauvage Cléon; elle te dira tout; et tu t'agenouilleras en la reconnaissant pour ta princesse. (*Montrant Lysimaque.*) Qui est-ce?

HÉLICANUS. — Seigneur, c'est le gouverneur de Mitylène, qui, apprenant votre état de mélancolie, est venu pour vous voir.

PÉRICLÈS. — Je vous embrasse, seigneur. Donnez-moi mes vêtements royaux; je suis tout ébahi. O cieux! bénissez ma fille. Mais écoutons : quelle est cette musique? Explique à Hélicanus, ma Marina, explique-lui de point en point, car il semble en douter encore, combien il est sûr que tu es ma fille... Mais quelle est cette musique?

HÉLICANUS. — Monseigneur, je n'en entends aucune.

PÉRICLÈS. — Aucune? C'est la musique des sphères! écoute, ma Marina.

LYSIMAQUE. — Il ne serait pas bon de le contrarier; cédons-lui.

PÉRICLÈS. — Les sons les plus exquis! Est-ce que vous n'entendez pas?

LYSIMAQUE. — De la musique? Oui, monseigneur, j'entends...

PÉRICLÈS. — La plus céleste musique; elle me pénètre de ses harmonies, et une profonde somnolence pèse sur mes paupières; laissez-moi reposer. »

(*Il s'endort.*)

Voilà une admirable poésie; peut-on citer, dans les chefs-d'œuvre dramatiques de Shakespeare, une scène plus émouvante et plus belle? Pour expliquer cette grande inégalité de *Périclès*, trois hypothèses ont été mises en avant, « la première, la seconde et la troisième », comme disait le maître de philosophie qui enseignait la logique à M. Jourdain; mais je ne parlerai de la première, autrement dit de la plus ancienne, qu'en dernier lieu, car c'est celle que je préfère encore après tout, et il est naturel, dans une discussion de ce genre, de réserver pour la fin l'avis auquel on se rallie. Je commence donc par la seconde hypothèse.

Elle est de Steevens, un des principaux éditeurs de Shakespeare au XVIIIe siècle; il suppose que *Périclès* est l'œuvre d'un poëte inconnu, retouchée par Shakespeare, particulièrement dans les dernières scènes, et remise par lui au théâtre en 1609. De bons esprits, tels que Collier et Hallam, se sont rangés à l'opinion de Steevens : je n'ai pas grand'chose à dire contre elle, on peut la soutenir; mais elle ne me semble pas la plus probable. Pourquoi en 1609, vers la fin de sa carrière, après *Hamlet*, après *Othello*, après *Macbeth*, après *Coriolan*, Shakespeare se serait-il approprié le travail imparfait d'un autre poëte? On conçoit mieux ce genre de collaboration ou de pillage au début de son activité dramatique.

La troisième hypothèse est toute récente. Le 8 mai 1874, les membres de la *New Shakspere Society* tinrent leur quatrième séance; un sociétaire, M. Fleay, lut un mémoire dans lequel il rejetait sans critique l'avis de Steevens et proposait comme *certaine* l'explication que voici : Shakespeare a écrit l'histoire de

Marina, telle qu'elle est contenue dans les trois derniers actes de *Périclès*, à l'exception des scènes scandaleuses de l'acte IV et des platitudes du rôle de Gower. « Cela compose, dit M. Fleay, un ensemble artistique et organique parfait... Mais cette histoire ne suffisait pas pour remplir cinq actes, mesure de rigueur dont notre poëte ne s'est jamais départi. Il a donc laissé son œuvre inachevée... Elle fut mise entre les mains de quelque autre poëte attaché au même théâtre. » Celui-ci se chargea de l'arranger pour la scène, et le résultat de cette adaptation fut *Périclès*, tel que nous le possédons aujourd'hui. La plus grande partie de la pièce n'est pas de Shakespeare.

C'est l'hypothèse de Steevens retournée : le maître, au lieu de retoucher l'ébauche d'un écrivain inférieur, a eu le premier une idée dramatique originale, qu'un ouvrier maladroit est ensuite venu développer. La théorie est assez séduisante, parce qu'on aime mieux voir Shakespeare faire des inventions qu'on lui gâtera que perfectionner celles des autres. La nouvelle Société de Shakespeare paraît avoir beaucoup de goût pour les interversions du genre de celle-ci; elles sont fort à la mode; on a vu plus haut quelle théorie, encore plus hardie et plus neuve, le même M. Fleay a soutenue à propos de *Timon d'Athènes* (1); il s'est fait fort de reconstituer le texte de cette tragédie, tel que le grand poëte l'avait d'abord écrit. Il a reconstruit de même et publié dans les travaux de la *New Shakspere Society* la partie primitive et originale de *Périclès*, sous ce titre : « Les étranges et véridiques accidents de la naissance et de la vie de Marina par William Shakespeare. »

Le procédé de discussion de M. Fleay n'est guère modeste, mais il s'appuie sur une juste connaissance de l'esprit humain. L'auteur n'ignore pas que notre paresse et notre impatience naturelles aiment les conclusions nettes, que personne ne sait le moindre gré à un critique d'avoir et d'exprimer des doutes, et que la meilleure manière de communiquer ses idées au monde est de les affirmer avec autorité; aussi n'hésite-t-il jamais; ses formes habituelles de langage sont : « sans controverse — sans doute possible — je suis certain — décidément ». Non-seule-

(1) V. notre chapitre d'introduction, p. 10.

ment il décide que telle ou telle scène n'est point de Shakespeare; mais, chose admirable! il nomme sans hésiter l'écrivain médiocre qui l'a composée. Il connaît si bien le style de tous les auteurs du quatrième ordre contemporains de Shakespeare, qu'on l'entend déclarer avec la plus entière assurance : « Ceci est de Georges Wilkins, mais cela est de William Rowley »; et toujours la formule : *indubitablement*, *incontestablement*. Il est incontestable, pour user des formes de M. Fleay, que cette méthode est efficace et qu'elle produit la conviction sur la grande majorité des esprits; mais raisonnons un peu.

M. Fleay soutient, par exemple, que les scènes en prose du quatrième acte de *Périclès* ne sont « décidément » pas de Shakespeare. Pourquoi? apparemment parce qu'elles sont trop grossières et qu'un pareil sujet devait répugner à la délicatesse naturelle du poëte; mais la grossièreté d'une peinture ne saurait être une raison suffisante pour décider que Shakespeare n'y a point mis la main. Où a-t-on vu dans son théâtre cette pudeur effarouchée, qui rougit et se voile à tous les sujets scabreux? Ouvrez un drame authentique de son répertoire, *Mesure pour mesure*, vous y trouverez une situation aussi révoltante que celle du quatrième acte de *Périclès*. Comme Molière, comme Rabelais, comme Aristophane, comme la plupart des grands poëtes, Shakespeare est cynique. Je ne dis point qu'il soit immoral : il n'a garde de rendre le vice séduisant, comme font les auteurs de contes libertins et de romans corrupteurs; il ne s'égare pas dans ces sentiers obliques où les choses, vues dans l'ombre, à moitié et de biais, changent de nature et de nom; il suit la grande route de la vérité, en plein soleil. Pour lui le vice reste le vice. Ce n'est pas dans son théâtre qu'on rencontre des crimes vertueux, de poétiques adultères, de sentimentales débauches, des *dames aux camélias* édifiantes et touchantes. Non, Shakespeare n'est point immoral; mais, encore une fois, il est cynique. Il appelle les choses par leur nom, il fait des peintures franches, il est nu comme la nature; il est, comme elle, sans voile et sans fard. « Le vrai génie n'est point décent, a dit hardiment Schiller, parce que la corruption seule est décente (1). » A cette remarque générale il convient d'ajouter que

(1) « Our great poet never falls into the fault of even our great modern poets,

la situation exposée au quatrième acte de *Périclès* est un moment capital de la légende de Marina; sans cette cruelle épreuve, son martyre existerait à peine. Dès l'instant où Shakespeare mettait sur la scène les souffrances de la jeune vierge, il ne pouvait se dispenser de nous montrer la plus grande de toutes. On peut même trouver qu'un examen de l'acte en question confirme plus qu'il n'ébranle l'opinion qu'il est de Shakespeare. La situation une fois admise, il faut avouer qu'elle est peinte avec une rare énergie. Il y a surtout un beau trait, un trait de moraliste et de poëte : « Êtes-vous une femme? demande Marina à la maîtresse de la maison. — Que voulez-vous que je sois, si je ne suis pas une femme? — Une honnête femme, sinon, vous n'êtes pas une femme. » M. Fleay dit encore que Shakespeare n'aurait jamais marié Marina à un homme dont elle a fait la connaissance dans un pareil établissement : mais ne suffit-il pas que cet incident fasse partie de la légende d'Apollonius, et que l'auteur de *Périclès* ait suivi pas à pas cette légende, pour qu'il n'y ait point lieu de tant se récrier?

M. Fleay n'a point fait la preuve de sa théorie. Cependant, il n'a pas perdu sa peine; il a rendu au poëte, ou, pour mieux dire, à ses admirateurs, le service de mettre en pleine lumière les beautés les plus pures et les plus authentiques de *Périclès*. Dans la scène de l'orage, où Marina naît prématurément au sein des flots (1), et surtout dans celle où la jeune fille est reconnue par son père, la main de Shakespeare est manifeste. C'est l'avis d'un homme dont l'autorité en pareille matière est considérable, du plus grand poëte contemporain de l'Angleterre, de Tennyson. Dans la même séance de la *New Shakspere Society* (2), un des

of investing passion or weakness with attractions which might captivate us and lead us morally astray. » Gervinus, p. 892 de la traduction anglaise.

« Shakespeare has no innocent adulteries, no interesting incests, no virtuous vice; he never renders that amiable which religion and reason alike teach us to detest, or clothes impurity in the garb of virtue, like Beaumont and Fletcher, the Kotzebues of the day... Keeping at all times in the high road of life, in Shakespeare vice never walks as in twilight; nothing is purposely out of its place; he inverts not the order of nature and propriety, does not make every magistrate a drunkard or glutton, nor every poor man meek, humane, and temperate; he has no benevolent butchers, nor any sentimental rat-catchers. » Coleridge.

(1) Acte III, scène I.

(2) Mai 1874.

membres fondateurs, M. Furnivall, communiquait à ses collègues le fait intéressant que voici :

« Quand je vis M. Tennyson pour la première fois, l'hiver dernier, après avoir échangé quelques lettres avec lui depuis plusieurs années, il me demanda, dans le cours de notre conversation, si j'avais jamais examiné *Périclès* avec soin. Je dus avouer que je n'avais jamais lu cette pièce, des amis que je regarde comme de bons juges m'ayant toujours dit qu'il était extrêmement douteux que Shakespeare en fût l'auteur. M. Tennyson répondit : « — Oh! n'en croyez rien; il a écrit la scène de la naissance de Marina et celles où Périclès reconnaît sa fille et sa femme; il y a longtemps que j'en suis convaincu. Montez dans ma chambre, je vous les lirai. » Je suivis M. Tennyson, et j'eus le plaisir bien rare de l'entendre lire de sa voix profonde les scènes en question; il s'interrompait de temps à autre pour me demander d'un air triomphant : — « N'est-ce pas là Shakespeare? eh? qu'en dites-vous? » Je n'ai pas besoin de vous dire, messieurs, combien je jouis de cette lecture, combien vive et complète fut ma conviction de l'authenticité de ces beaux passages. Mais, étourdi que je suis! j'oubliai de noter les numéros des scènes. Quand parut la publication de M. Fleay, *la Naissance et la Vie de Marina*, les premiers mots : « O dieu de ce vaste abîme! » rappelèrent à ma mémoire tout le reste, et je reconnus dans ces pages les scènes mêmes que m'avait lues M. Tennyson. »

J'arrive, en remontant, à la première hypothèse, à celle qui a été proposée d'abord, et que je regarde, quoique vieille, comme la meilleure des trois, sans y tenir d'ailleurs avec acharnement et sans jeter aux bêtes les critiques qui partagent un autre avis : Shakespeare est le seul auteur de *Périclès;* mais un intervalle d'une vingtaine d'années sépare la première idée de l'œuvre de son exécution finale; c'est un essai de sa jeunesse inexpérimentée, repris et achevé par le maître en 1609. Malone est le premier qui ait fait cette supposition; il la retira ensuite, pour se rallier à la conjecture de Steevens. M. Knight a remis en honneur la théorie de Malone, mais il laissait un point inexpliqué. En voulant (on ne sait pour quel motif) que *Périclès* eût été joué une première fois au commencement de la carrière dramatique de Shakespeare, et que la représentation de 1609 ne fût qu'un

reprise, il compromettait tout le système. Comment concilier cette opinion avec les témoignages contemporains, qui s'accordent pour appeler *Périclès* une pièce nouvelle? Comment, si *Périclès* avait été mis sur la scène avant la fin du XVIe siècle, Meres, énumérant en 1598 les œuvres du poëte, aurait-il oublié de mentionner un ouvrage aussi populaire? Le critique qui me paraît avoir tout expliqué de la manière la plus simple et la plus raisonnable est M. François-Victor Hugo, dans une dissertation excellente qui précède sa traduction de *Périclès* et où il fait la lumière sur tous les points. « L'hypothèse si hasardeuse de M. Knight, écrit-il, est complétement superflue. Parce que *Périclès* est une création du jeune Shakespeare, il ne s'ensuit pas nécessairement que *Périclès* a dû être joué dans la jeunesse de Shakespeare. Sans chercher très-loin, je pourrais vous fournir la preuve qu'il peut y avoir un bien long intervalle entre la conception et la publication d'un ouvrage. Je connais depuis 1839 les quatre premiers actes d'un drame intitulé, je crois, *les Jumeaux*, qui attend encore son dénoûment au fond de certain portefeuille. Une raison quelconque a ajourné jusqu'ici la terminaison de cette œuvre, qui, commencée dans la seconde manière de l'auteur, sera nécessairement achevée dans la troisième. Si j'insiste sur ce fait, peut-être un peu intime, c'est qu'il contient justement l'explication qu'a vainement cherchée M. Knight. Pour un motif quelconque, peut-être un caprice, peut-être un empêchement, ce *Périclès*, conçu par le tout jeune Shakespeare, est demeuré inachevé pendant de longues années. Ce n'est qu'au XVIIe siècle que le poëte a pu remanier la pièce ébauchée vraisemblablement avant 1590. Et voilà comment cette création de l'adolescent sublime a pu ne voir le jour qu'en 1609, et voilà comment s'expliquent tout naturellement ces singulières disparates de style qui nous frappaient tout à l'heure. »

Dryden, dont le témoignage ne doit pas être rejeté à la légère, car il était à même d'être bien informé, étant contemporain de trois vieux acteurs, anciens camarades de Shakespeare, Dryden dit positivement : « La muse de Shakespeare *enfanta d'abord* Périclès. » Il paraît que le rôle du prince de Tyr était un des plus beaux du célèbre Burbadge; on conçoit en effet quel triomphe ce devait être pour un comédien habile qu'une pièce dont le

héros vieillit d'acte en acte par l'effet de la souffrance autant que de l'âge, et semble rajeunir à la fin dans les transports successifs de deux immenses joies inespérées. Gervinus suppose que Shakespeare pourrait bien avoir composé *Périclès* uniquement pour donner ce rôle à Burbadge; mais en 1590 Burbadge ne s'était pas encore produit : Gervinus veut-il dire qu'au commencement du XVII[e] siècle, en pleine maturité de son talent, le grand poëte a pu écrire une pièce défectueuse par le plan et par le style, seulement pour faire paraître un comédien avec tous ses avantages? Cela ne serait pas raisonnable. Au contraire, si l'on admet que la première ébauche de *Périclès* était vieille déjà d'une vingtaine d'années, il n'y a rien d'absurde à supposer que le désir du poëte de donner un beau rôle à un camarade et à un ami ait été l'occasion déterminante qui lui a fait mettre la dernière main à son œuvre.

Notre étude de l'antiquité grecque et latine dans les œuvres de Shakespeare nous a fait jusqu'ici connaître quatre pièces de son théâtre qui occupent dans l'échelle de ses productions dramatiques des places relativement peu élevées; nous allons, avec le groupe des trois tragédies romaines, aborder de plus beaux ouvrages et une matière plus intéressante.

X

SHAKESPEARE ET PLUTARQUE.

Shakespeare a emprunté exclusivement à Plutarque la matière de ses trois tragédies romaines : *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*, *Coriolan*. Un intervalle d'une demi-douzaine d'années au moins sépare la première tragédie des deux autres; la dernière en date est *Coriolan*, qui ne semble pas avoir été écrite avant 1608. Pour des raisons qu'on dira plus loin, l'ordre chronologique, non des faits de l'histoire, mais de la composition de ces trois pièces, sera celui que nous suivrons dans nos études.

En 1579 avait paru une traduction anglaise des Vies de Plutarque. Elle n'était point faite sur le texte grec; c'était une simple version de la traduction de notre Amyot, qui, on le sait, prit d'abord, grâce au génie de l'écrivain, l'importance d'une œuvre originale, faisant l'aimable don au rhéteur de Chéronée de cette physionomie naïve sous laquelle il est devenu et demeuré classique. Le traducteur anglais n'essayait pas de donner le change, il intitulait franchement sa publication : « Les Vies des nobles Gréciens et Romains, comparées ensemble par Plutarque, faites anglaises d'après messire Jacques Amyot, par Thomas North, 1579. »

Aucune trace de la lecture de Plutarque ne paraît dans le théâtre de Shakespeare avant la composition de *Jules César*, qui date du commencement du XVII[e] siècle. Comment l'attention du poëte a-t-elle été appelée sur l'ouvrage de son compatriote Thomas North? Un érudit, homme d'imagination, M. Philarète Chasles, a construit ici, sur des faits et sur des chiffres avec les-

quels elle s'accorde à peu près, une hypothèse flatteuse pour notre amour-propre national. Il nous apprend qu'on voit au musée britannique un exemplaire des Essais de Montaigne, portant la signature de Shakespeare, la date tracée de sa main, 1603, ses coups de plume, son écriture et ses notes; c'est un exemplaire de l'édition anglaise, in-folio, publiée à Londres par un certain Florio, Italien, qui savait plusieurs langues. Lors même qu'on n'en aurait pas cette preuve palpable — un exemplaire de Montaigne annoté de la main de Shakespeare, — il ne serait point douteux que le grand poëte a connu les *Essais;* quelques réminiscences et même quelques citations littérales du livre se retrouvent dans son théâtre; il y a notamment, dans *la Tempête*, un fragment assez considérable du chapitre des *Cannibales* (1). M. Philarète Chasles suppose que c'est par l'intermédiaire de Montaigne, grand admirateur de Plutarque et d'Amyot, que l'attention de Shakespeare a dû être appelée sur l'ouvrage de Thomas North, publié déjà depuis vingt-quatre ans; l'ingénieux critique fait de cette année 1603, où l'auteur de *Jules César* a lu les *Essais* la plume à la main, une grande année climatérique dans l'histoire de son développement littéraire et moral. De cette lecture aurait daté une véritable transformation du génie de Shakespeare. Jusque-là le poëte faisait fausse route, gaspillant plus ou moins son temps et ses forces dans les sentiers de la fantaisie, de la comédie et du drame historique : la rencontre de Montaigne aurait été pour lui une révélation, une sorte de chemin de Damas; notre grand moraliste lui aurait ouvert les sources de la haute tragédie. M. Philarète Chasles voudrait bien nous insinuer que c'est à Montaigne que nous devons non-seulement *Jules César*, mais *Hamlet*, et toutes les grandes compositions de Shakespeare, jusqu'à *la Tempête*. Cette conjecture a trop peu de fondement. Les plus récents travaux de la critique, avec beaucoup de vraisemblance, assignent à la première représentation de *Jules César* une date antérieure d'au moins un an ou deux à l'année 1603. M. Philarète Chasles peut répondre, il est vrai, que l'édition de 1603 à laquelle appartient l'exemplaire des *Essais* de Montaigne annoté par Shakespeare était une réimpression, que

(1) Ce fragment est cité plus loin, au chapitre XV, *la Politique de Shakespeare*.

la première édition anglaise avait paru en 1601, qu'ainsi le poëte pouvait déjà connaître Montaigne quand il écrivait *Jules César*, et que d'ailleurs, à défaut de traduction, il savait sans doute assez de français pour parcourir les *Essais* dans le texte, avant de les étudier plus à fond dans son exemplaire anglais : mais tout cela est conjectural; et surtout, l'influence considérable attribuée à Montaigne sur le développement du génie de Shakespeare est une hypothèse gratuite, que ne justifient point les quelques traces de la lecture du moraliste qu'on rencontre dans les écrits du poëte.

Quoi qu'il en soit du concours de Montaigne dans les circonstances qui ont fait connaître Plutarque à Shakespeare, il est positif que l'auteur des tragédies romaines n'a connu l'historien grec que de troisième main : par la traduction anglaise de la traduction d'Amyot. La preuve en a été fournie amplement, quand nous nous sommes occupés de l'instruction classique de Shakespeare et de cette question de collége, qui a si ridiculement passionné la critique pédante : Shakespeare savait-il le grec? En comparant les textes, nous avons vu que le poëte a suivi la traduction au point de lui emprunter des phrases et des pages entières littéralement, des tours particuliers, des épithètes de luxe, une certaine redondance propre au bon Amyot, et jusqu'à des erreurs et à des contre-sens. Je ne reviendrai pas sur cette démonstration, et je ne signalerai plus les passages, très-nombreux dans les trois tragédies romaines, qui sont une simple transcription en vers de la prose anglaise de Thomas North. Un intérêt de curiosité purement superficielle s'attachait à cette lecture comparative; un intérêt plus sérieux et plus profond est réservé à l'étude que nous avons maintenant à faire, et où nous comparerons Shakespeare, non plus avec North ou avec Amyot, mais avec Plutarque, le poëte avec l'historien. Ce n'est plus de mots qu'il doit s'agir, c'est du fond même des choses.

En général, et sauf un petit nombre d'exceptions remarquables que je signalerai tout à l'heure, Shakespeare, dans ses tragédies romaines, a suivi Plutarque avec une fidélité si entière et un détail si minutieux, qu'elles ne sont, pour ainsi dire, que les vies de César, de Brutus, d'Antoine et de Coriolan *dramatisées*. Je suppose qu'un poëte de la bonne école française, de la vraie tradition nationale, formât le même dessein que Shakes-

peare, d'emprunter à Plutarque la matière d'une tragédie : comment procéderait-il? Il choisirait dans la causerie abondante et variée de l'historien grec quelques traits caractéristiques, une situation bien tranchée, et, excluant rigoureusement tout le reste, il ferait avec cette situation unique et ces quelques traits un fort bel ouvrage peut-être en son genre, mais dont la beauté consisterait par excellence dans l'unité, la simplicité, la clarté de la composition; ce serait un extrait dramatique de Plutarque, ce ne serait pas Plutarque lui-même dramatisé. Shakespeare procède avec moins de sévérité et plus d'ampleur; une largeur magistrale est partout le cachet dominant de sa main-d'œuvre. Dire qu'il ne choisit pas, qu'il n'exclut rien, serait une absurdité manifeste, puisque choisir, et par conséquent exclure, est une condition élémentaire, essentielle, de toute opération de l'art; mais il y a dans son théâtre une telle multiplicité de choses, que la pensée ne vient pas à nos intelligences surprises que cette abondance prodigieuse n'est encore qu'un choix, que l'imagination, la mémoire, la science du poëte étaient elles-mêmes au-dessus de toute comparaison avec les preuves qui en sont restées, que son idéal a toujours été infiniment plus riche que l'œuvre de ses mains, et qu'il avait des magasins de matériaux mille et mille fois plus vastes et plus remplis que ses drames. L'impression faite sur nos esprits par sa traduction dramatique de Plutarque est donc celle d'une prodigalité de mise en œuvre qui *semble* (mais ce n'est qu'une apparence) ne rien exclure et vouloir tout reproduire (1).

Cela dit, ne craignons pas de faire une critique : quelque réel et profond que soit en général l'art du poëte dans la manière dont il a mis à contribution l'historien, on ne saurait nier qu'il y ait parfois un peu d'excès et d'encombrement dans ses emprunts. Nos intelligences n'en peuvent mais; elles ne sont pas capables de supporter indéfiniment l'éblouissante succession des tableaux de cette lanterne magique, et la lecture d'*Antoine et Cléopâtre*, celle des trois tragédies romaines où Shakespeare a suivi Plutarque avec l'exactitude la plus complète et la plus scrupuleuse, ne peut s'achever sans fatigue. Énumérer tous les pas-

(1) « L'art ne saurait se passer de l'abstraction. Un choix est toujours indispensable entre les éléments divers de la vie humaine; mais la réalité dans l'art consiste à conserver de ces éléments le plus grand nombre possible. » Vinet.

sages que Shakespeare a imités ou traduits de Plutarque, soit dans *Jules César*, soit dans *Coriolan*, soit dans *Antoine et Cléopâtre*, serait une nomenclature longue et fastidieuse; il serait plus expéditif de dire ce que le poëte a changé ou ajouté; mais le fait seul importe : Shakespeare, qui d'habitude ne se gêne guère avec ses sources, a montré, en face de Plutarque, le plus remarquable esprit de modestie, de déférence et de soumission. Il ne s'est permis, sciemment, aucune modification essentielle des faits relatés par l'historien; il semble avoir eu à cœur de transformer en drame, si la chose eût été possible, son récit tout entier, et l'on peut dire en toute vérité que, pour la composition de ses tragédies romaines, il a suivi l'auteur grec de plus près que les écrivains même de l'histoire nationale pour la rédaction de ses drames historiques anglais.

L'explication de ce fait ne doit pas être cherchée bien loin: elle se trouve dans le génie même de Plutarque, d'abord dans son imagination poétique, faculté dominante chez lui, et source de ses défauts comme de ses qualités; puis dans ses goûts et ses instincts de moraliste, supérieurs à son talent d'historien.

Dans la transformation que Shakespeare a eu à faire de l'histoire en poésie, Plutarque avait déjà fait lui-même plus de la moitié de la besogne. Curieux de vérité morale plutôt que de vérité historique, le philosophe de Chéronée faisait profession d'écrire, non des histoires, mais des *vies*. C'est par là qu'il était l'homme de Shakespeare, comme aussi de Montaigne, qui dit dans ses *Essais* :

« Ceux qui écrivent des vies, d'autant qu'ils s'amusent plus aux conseils qu'aux événements, *plus à ce qui part du dedans qu'à ce qui arrive au dehors*, ceux-là me sont plus propres. Voilà pourquoi, en toutes sortes, c'est mon homme que Plutarque. »

« De même que le peintre cherche surtout la ressemblance dans les traits du visage et dans les yeux, où se manifeste le plus sensiblement le naturel, » de même Plutarque étudie plus particulièrement « les signes distinctifs de l'âme dans les plus légers faits, dans les propos, dans les simples badinages, qui souvent mettent mieux en son jour un caractère que des combats meurtriers, de grandes batailles et des prises de villes ». C'est Plu-

tarque lui-même qui s'exprime ainsi. M. Gréard, auquel j'emprunte cette citation, ajoute : « Il est le premier, parmi les historiens de l'antiquité, qui ait osé introduire dans l'histoire les traits familiers ; et des détails les plus humbles il passe sans embarras aux considérations les plus hautes » (1). N'est-ce pas là exactement le procédé même de Shakespeare, et l'un des caractères de son art et de son style tragiques?

« Plutarque, dit aussi Jean-Jacques Rousseau, excelle par les mêmes détails dans lesquels nous n'osons plus entrer. Il a une grâce inimitable à peindre les grands hommes dans les petites choses ; et il est si heureux dans le choix de ses traits, que souvent un mot, un sourire, un geste, lui suffit pour caractériser son héros. Avec un mot plaisant, Annibal rassure son armée effrayée, et la fait marcher en riant à la bataille qui lui livre l'Italie. Agésilas, à cheval sur un bâton, me fait aimer le vainqueur du grand roi. César, traversant un pauvre village et causant avec ses amis, décèle, sans y penser, le fourbe qui disait ne vouloir être que l'égal de Pompée. Alexandre avale une médecine et ne dit pas un seul mot : c'est le plus beau moment de sa vie. Aristide écrit son propre nom sur une coquille, et justifie ainsi son surnom. Philopœmen, le manteau bas, coupe du bois dans la cuisine de son hôte. Voilà le véritable art de peindre. La physionomie ne se montre pas dans les grands traits, ni le caractère dans les grandes actions : c'est dans les bagatelles que le naturel se découvre. Les choses publiques sont ou trop communes ou trop apprêtées ; et c'est uniquement à celles-ci que la dignité moderne permet à nos auteurs de s'arrêter. »

Puisque j'en suis aux citations classiques sur le talent de Plutarque, je ne dois point passer sous silence une page éloquente et célèbre où M. Villemain loue principalement les qualités pittoresques de l'auteur des *Vies* et la riche matière qu'il offre à l'art des poëtes et des peintres :

« Quels plus grands tableaux, quelles peintures plus animées, que les adieux de Brutus et de Porcie, que le triomphe de Paul-Émile, que la navigation de Cléopâtre sur le Cydnus, que le spectacle si vivement décrit de cette même Cléopâtre, penchée

(1) *La Morale de Plutarque.*

sur la fenêtre de la tour inaccessible où elle s'est réfugiée, et s'efforçant de hisser et d'attirer vers elle Antoine vaincu et blessé, qu'elle attend pour mourir ! Combien d'autres descriptions d'une admirable énergie ! Et, à côté de ces brillantes images, quelle naïveté de détails vrais, intimes, qui prennent l'homme sur le fait, et le peignent dans toute sa profondeur en le montrant avec toutes ses petitesses ! Peut-être ce dernier mérite, universellement reconnu dans Plutarque, a-t-il fait oublier en lui l'éclat du style et le génie pittoresque ; mais c'est ce double caractère d'éloquence et de vérité qui l'a rendu si puissant sur toutes les imaginations vives. En faut-il un autre exemple que Shakespeare, dont le génie fier et libre n'a jamais été mieux inspiré que par Plutarque, et qui lui doit les scènes les plus sublimes et les plus naturelles de son *Coriolan* et de son *Jules César?* Montaigne, Montesquieu, Rousseau, sont encore trois grands génies sur lesquels on retrouve l'empreinte de Plutarque, et qui ont été frappés et colorés à sa lumière. Cette immortelle vivacité du style de Plutarque, s'unissant à l'heureux choix des plus grands sujets qui puissent occuper l'imagination et la pensée, explique assez le prodigieux intérêt de ses ouvrages historiques. Il a peint l'homme, et il a dignement retracé les plus grands caractères et les plus belles actions de l'espèce humaine. »

La principale beauté des tragédies romaines, comme de toutes les grandes œuvres dramatiques de Shakespeare, est dans la peinture des caractères. Nous les étudierons à fond l'un après l'autre : César, Brutus, Cassius, Portia, Antoine, Cléopâtre, Coriolan, Volumnie, sans oublier le personnage du peuple, et sans négliger tout à fait les figures secondaires, mais intéressantes aussi dans leur courte et rapide esquisse : Casca, Cicéron, Octave, Lépide, Enobarbus, Menenius Agrippa, Virgilie. Mais avant de commencer ces analyses psychologiques, dont la succession constituera, à partir du chapitre prochain, tout le plan de notre examen des tragédies romaines, je voudrais donner quelques exemples bien simples de l'art avec lequel Shakespeare a transformé en drame le récit de Plutarque. Je prendrai ces exemples tout près, à la surface de la première tragédie romaine, afin de ne pas empiéter sur l'étude des caractères, que je tiens à réserver tout entière.

Voici comment Plutarque raconte les prodiges qui précédèrent et annoncèrent la mort de César; c'est, naturellement, la traduction d'Amyot que je cite :

« Certainement la destinée se put bien plus facilement prévoir que non pas éviter, attendu mesmement qu'il en apparut des signes et présages merveilleux : car quant à des feux célestes, et des figures et fantasmes qu'on vit courir çà et là parmi l'air, et aussi quant à des oiseaux solitaires, qui, en plein jour, vinrent se poser sur la grande place ne méritent pas tels pronostics d'être remarqués ni déclarés en un si grand accident. Mais Strabon le philosophe écrit qu'on vit marcher des hommes tout en feu, et qu'il y eut un valet de soldat qui jeta de sa main force flamme, de manière que ceux qui le virent pensèrent qu'il fut brûlé, et quand le feu fut cessé il se trouva qu'il n'avait eu nul mal. César même sacrifiant aux dieux, il se trouva une hostie immolée qui n'avait point de cœur, qui était chose étrange et monstrueuse en nature, pour ce que naturellement une bête ne peut vivre sans cœur. »

Voilà le récit dans sa simplicité nue, dans sa lenteur un peu froide, inconvénients que toute l'imagination de Plutarque ne pouvait guère corriger, parce que c'est une infériorité générale et naturelle du style de l'histoire, comparé à celui de la poésie dramatique. — Voyons maintenant comment celle-ci donne aux choses le mouvement, la couleur, la vie, la passion.

(*Rome. Une rue. — Il fait nuit. Tonnerre et éclairs. — Casca, l'épée à la main, se croise avec Cicéron.*)

Cicéron. — « Bonsoir, Casca. Est-ce que vous avez reconduit César? Pourquoi êtes-vous hors d'haleine? et pourquoi semblez-vous si effaré?

Casca. — N'êtes-vous pas ému quand toute la masse de la terre tremble comme une chose mal assurée? O Cicéron, j'ai vu des tempêtes où les vents mugissants fendaient les chênes noueux; j'ai vu l'ambitieux océan s'enfler, s'irriter, écumer et monter jusqu'aux nues menaçantes; mais jamais avant cette nuit, jamais avant cette heure je n'avais traversé une tempête ruisselante de feu. Il faut qu'il y ait une guerre civile dans le ciel ou que le

monde, trop insolent envers les dieux, les provoque à déchaîner la destruction.

CICÉRON. — Qu'avez-vous vu encore d'extraordinaire?

CASCA. — Un esclave public (vous le connaissez bien de vue) a levé sa main gauche, qui a flamboyé et brûlé comme vingt torches ensemble; et cependant sa main, insensible à la flamme, est restée intacte. En outre (depuis lors je n'ai pas rengainé mon épée), j'ai rencontré près du Capitole un lion qui m'a jeté un éclair, et, farouche, a passé sans me faire de mal. Non loin de là s'étaient attroupées une centaine de femmes ressemblant à des spectres, tant la peur les avait défigurées. Elles juraient avoir vu des hommes tout en feu errer dans les rues. Et hier, en plein midi, sur la place du marché, l'oiseau de nuit s'est abattu huant et criant. Quand de tels prodiges surviennent à la fois, qu'on ne vienne pas dire : « En voici les causes, ils sont naturels! » Je crois, pour ma part, que ce sont des présages pleins de menaces pour la contrée où ils ont lieu.

CICÉRON. — En effet, c'est une époque étrange; mais les hommes interprètent les choses à leur manière, et leurs interprétations peuvent s'éloigner beaucoup du sens véritable des événements. Est-ce que César vient demain au Capitole?

CASCA. — Oui. Il a même chargé Antoine de vous faire savoir qu'il y serait demain.

CICÉRON. — Bonne nuit donc, Casca; ce ciel troublé n'invite pas à la promenade.

CASCA. — Adieu, Cicéron. »

Profonde harmonie de la nature avec l'âme agitée de l'homme et avec le tragique événement qui se prépare! idée religieuse autant que poétique! L'homme ne peut se soustraire au sentiment confus, doux quelquefois, mais plus souvent terrible, de la solidarité mystérieuse de toutes les parties du monde et de l'intérêt que prend le ciel à ce qui se passe sur la terre. Tout se tient dans l'univers physique et moral; c'est pourquoi ce mot d'un philosophe à un artiste est un mot profond : « Vous êtes bien en arrière de votre siècle, si vous croyez qu'il est sans intérêt de savoir quel temps il faisait à Rome le jour où César fut assassiné. » Grand poëte, Shakespeare a eu soin de noter solennellement et

minutieusement chaque heure qui s'écoule, à partir de la veille de la mort de César jusqu'au moment où le premier des vingt-trois coups de poignard frappa l'illustre victime : la nuit, le point du jour, huit heures, neuf heures (1)... Mais dans cet ordre de sentiments et d'impressions, rien n'est plus remarquable qu'un passage de la même tragédie, très-court et assez insignifiant en apparence, où rien ne semble digne de frapper particulièrement le regard, mais qui emprunte à un commentaire pénétrant une singulière valeur.

Les conjurés, Cassius, Casca, Decius, Cinna, Metellus Cimber et Trebonius, viennent d'entrer, la nuit, dans le jardin de Brutus qui veille et les attend. Cassius prend Brutus à part, et pendant que les deux chefs causent à voix basse, les personnages secondaires de la conspiration restent quelques minutes sur le devant de la scène. Que vont-ils dire? vont-ils échanger des imprécations contre le tyran et la tyrannie, faire de grands serments et tirer leurs épées, afin de bien se poser devant le public dans leur rôle de conspirateurs et de conspirateurs du deuxième ordre, comme un poëte quelconque ne manquerait pas de le faire? Mais Shakespeare n'est pas un poëte quelconque. Il a des inspirations de génie qui déconcertent toutes les idées de la rhétorique ordinaire, non qu'il vise à l'originalité, mais il est attentif à la nature, et la nature réserve bien des surprises à qui n'a étudié que la rhétorique.

« — C'est ici le levant, dit Decius montrant l'horizon. N'est-ce pas le jour qui apparaît ici?

— Non, dit Casca.

— Pardonnez-moi, seigneur, dit Cinna à son tour, c'est bien lui, et ces lignes grises qui rayent les nuages sont les messagères du jour.

— Vous allez confesser que vous vous trompez tous deux, reprend Casca; c'est ici, ici même où je pointe mon épée, que le soleil se lève : il monte fort en arrière, du côté du sud, apportant avec lui la jeune saison de l'année. Dans deux mois environ, c'est beaucoup plus haut dans le nord qu'il présentera son

(1) Voir Dowden, p. 295.

premier feu, et le haut orient est ici, juste dans la direction du Capitole. »

Quoi de plus naturel? Les hommes dont l'imagination est accablée du poids d'une grande entreprise, évitent volontiers d'en parler entre eux, et c'est toujours quand l'esprit est en proie aux préoccupations les plus vives que la conversation a le plus de pente à rouler sur des matières indifférentes et banales. Qui n'en a fait l'expérience dans maintes circonstances de sa vie? Nous sommes les témoins ou les victimes d'un deuil, nous assistons à une cérémonie funèbre : les pensées qui nous assiégent sont trop pénibles; nous parlons alors de niaiseries, du froid, du chaud, du temps qu'il fait. Cléante, dans le *Tartufe*, vient voir Orgon son frère tout exprès pour causer avec lui d'une grave affaire de famille; comment entame-t-il l'entretien?

La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie.

Arnolphe, dans *l'École des femmes*, veut parler à Agnès d'un sujet qui lui tient terriblement au cœur; il se promène avec sa pupille :

.... La promenade est belle.
— Fort belle.
— Le beau jour!
— Fort beau.
— Quelle nouvelle?
— Le petit chat est mort.
— C'est dommage; mais quoi!
Nous sommes tous mortels, et chacun est pour soi.
Lorsque j'étais aux champs n'a-t-il point fait de pluie?

Mais il y a dans la scène de Shakespeare quelque chose de plus qu'une observation vraie de la nature; il y a une grande poésie. Cette discussion des conjurés qui, avant le matin des ides de mars, débattent le point précis de l'horizon où doit se lever le soleil, n'annonce-t-elle pas éloquemment l'importance de ce jour dans les fastes du genre humain? Enfin, est-ce pousser trop loin le commentaire que d'attribuer un sens symbolique aux dernières paroles de Casca : « Le haut orient est ici, juste dans la direction du Capitole », et d'entendre par ces paroles signifi-

catives, que l'acteur doit prononcer avec une intonation particulière, l'ère nouvelle qui, dans son espérance, suivra la mort de César, l'aurore magnifique de la liberté (1)?

Le récit dramatique des prodiges dont nous avons lu tout à l'heure le récit dans Plutarque se retrouve dans la bouche d'un autre personnage de la tragédie de Shakespeare, Calphurnia, femme de César. Calphurnia, effrayée d'un songe qu'elle a fait, veut détourner son mari d'aller au sénat :

Est-ce trop peu d'un rêve? Eh bien! César, croyez
Aux lugubres avis sur la terre envoyés;
Car cette nuit, durant les trois premières veilles,
Rome a vu s'accomplir d'effrayantes merveilles!
Un de nos serviteurs au palais est rentré,
La face encor livide, et d'horreur pénétré...
Il dit qu'une lionne, au fond de l'ombre obscure,
Rugit sur les degrés du temple de Mercure;
Qu'un taureau du Clitumne, ô prodige étonnant!
Tandis qu'on l'immolait à Jupiter Tonnant,
Du sacrificateur fuyant la main trompée,
S'est abattu devant l'image de Pompée!...
On voit pendre aux frontons d'innombrables essaims;
Et des guerriers de feu, cavaliers, fantassins,
Sur la nuée ardente, avec de sourds murmures,
Courent, entre-choquant leurs funèbres armures;
Le sang, qui pleut, rougit les pâles horizons;
Et, comme des captifs qui forcent leurs prisons,
Les spectres, échappés des profonds ossuaires,
Dans la voie Appia traînent leurs blancs suaires!
Augure plus sinistre encor!... Ces beaux coursiers
Que de vos propres mains, César, vous nourrissiez,
Qui vous portaient parmi les fleuves et les plaines,
Refusent l'orge pur dont leurs crèches sont pleines,
Et, couchés tristement dans l'herbe et dans les fleurs,
L'œil vitreux et gonflé, versent de larges pleurs.

J'emprunte ces beaux vers à un drame de M. Jules Lacroix, *le Testament de César*, qui contient de nombreux morceaux heureusement traduits ou imités de l'œuvre de Shakespeare.

Cédant aux instances de sa femme, César se décide à rester chez lui. Lisons ici d'abord le récit de Plutarque :

« Sur ces entrefaites arriva Decius Brutus, surnommé Albinus, auquel César se fioit tant que par testament il l'avoit institué son second héritier, et néanmoins étoit de la conjuration de

(1) Voir, sur ce passage de Shakespeare, le commentaire de M. Knight et celui de M. Craik.

Cassius et de Brutus, et craignant que si César remettoit l'assemblée du sénat à un autre jour, leur conspiration ne fût éventée, se moqua des devins, et tança César, en lui remontrant qu'il donnoit occasion au sénat de se mécontenter de lui et de le calomnier, parce qu'il prendroit cette remise comme pour un mépris, à cause que les sénateurs s'étoient ce jour-là assemblés à son mandement et qu'ils étoient tous prêts à le déclarer par leurs voix roi de toutes les provinces de l'empire romain hors d'Italie, en lui permettant de porter à l'entour de sa tête le bandeau royal partout ailleurs, tant sur la terre que sur la mer, là où, si maintenant quelqu'un leur alloit dénoncer de sa part que pour cette heure ils se retirassent chacun chez soi, et qu'ils retournassent une autre fois quand Calpurnia auroit songé à de meilleurs songes, que diroient les malveillants et les envieux, et comment pourraient-ils recevoir et prendre en payement les raisons de ses amis qui leur cuideroient donner à entendre que cela ne soit point servitude à eux, et à toi domination tyrannique? Toutefois, si tu as (dit-il) du tout résolu d'abominer et détester ce jourd'hui, encore serait-il meilleur au moins que, sortant de ta maison, tu allasses jusque-là pour les saluer et leur faire entendre que tu remets l'assemblée à un autre jour. En lui disant ces paroles, il le prit par la main et le mena dehors. »

Est-ce la faute de l'historien, ou n'est-ce pas plutôt celle du traducteur? Quoi qu'il en soit, ce récit manque de relief et même de netteté. Voici comment le poëte lui a donné la forme et l'éclat dramatique :

DECIUS. — « César, salut! Bonjour, digne César. Je viens vous chercher pour aller au sénat.

CÉSAR. — Et vous êtes venu fort à propos pour porter mes compliments aux sénateurs, et leur dire que je ne veux pas sortir aujourd'hui. Que je ne le puis, ce serait faux; que je ne l'ose pas, plus faux encore. Je ne veux pas sortir aujourd'hui : dites-leur cela, Decius.

CALPHURNIA. — Dites qu'il est malade.

CÉSAR. — César leur enverra-t-il un mensonge? Ai-je étendu mon bras si loin dans la victoire, pour avoir peur de déclarer la

vérité à des barbes grises? Decius, dites-leur que César ne veut pas sortir.

DECIUS. — Très-puissant César, donnez-moi une raison, que je ne fasse pas rire de moi, quand je leur dirai cela.

CÉSAR. — La raison est dans ma volonté : je ne veux pas sortir. Cela suffit pour satisfaire le sénat. Mais, pour votre satisfaction personnelle et parce que je vous aime, je vous dirai la chose. C'est Calphurnia, ma femme qui voici, qui me retient chez moi. Elle a rêvé cette nuit qu'elle voyait ma statue, devenant une fontaine, verser par cent jets du sang pur, et que nombre de Romains illustres venaient en souriant y baigner leurs mains. Elle voit là des avertissements, des présages sinistres, des calamités imminentes, et à genoux elle m'a supplié de rester chez moi aujourd'hui.

DECIUS. — Ce rêve est mal interprété. C'est une vision propice et fortunée. Votre statue, faisant par maints conduits jaillir ce sang où tant de Romains se baignent en souriant, signifie qu'en vous la grande Rome puisera un sang régénérateur... Voilà ce que veut dire le rêve de Calphurnia.

CÉSAR. — Et vous l'avez bien expliqué ainsi.

DECIUS. — Vous en aurez la preuve, quand vous aurez entendu ce que j'ai à dire. Sachez-le donc, le sénat a résolu de donner aujourd'hui une couronne au puissant César; si vous lui envoyez dire que vous ne viendrez pas, ses intentions peuvent changer. En outre, les mauvais plaisants auront beau jeu, et voici les propos qu'on entendra : « Ajournons le sénat jusqu'à ce que la femme de César ait fait de meilleurs rêves! » Si César se cache, ne se dira-t-on pas à l'oreille : « Quoi! César a peur? » Pardonnez-moi, César; mais la tendre, bien tendre sollicitude que j'ai pour votre grandeur me force à vous dire cela, et je fais céder toute considération à mon dévouement.

CÉSAR. — Que vos frayeurs semblent folles maintenant, Calphurnia! Je suis honteux d'y avoir cédé... Qu'on me donne ma robe, j'irai. »

Le récit des inquiétudes de Portia, femme de Brutus, pendant que son mari, dont elle a enfin ravi le terrible secret, est au

Capitole avec les autres conjurés et avec César, est vif et charmant dans Amyot :

« Porcia, passionnée du souci de l'avenir, et n'étant pas assez puissante pour supporter une si grande agonie d'esprit, pouvoit à peine se contenir dans la maison, mais tressailloit de frayeur à chaque bruit ou cri qu'elle entendoit, ni plus ni moins que font ceux qui sont épris de la fureur des bacchantes, demandant à tous ceux qui revenoient de la place que faisoit Brutus, et y envoyant continuellement messagers les uns sur les autres, pour en savoir des nouvelles. »

A la bonne heure, voilà qui est vivant; mais combien le drame l'est plus encore!

« Je t'en prie, enfant », dit Portia dans Shakespeare à son serviteur Lucius, « cours au sénat; ne t'arrête pas à me répondre, mais pars vite. Pourquoi t'arrêtes-tu?

LUCIUS. — Pour connaître mon message, madame.

PORTIA. — Je voudrais que tu fusses allé et revenu, avant que j'aie pu te dire ce que tu as à faire. O énergie, demeure ferme à mon côté!.. J'ai l'âme d'un homme, mais la force d'une femme. Qu'il est difficile aux femmes de garder un secret!.. Te voilà encore ici?

LUCIUS. — Madame, que dois-je faire? courir au Capitole, et rien de plus? Revenir auprès de vous, et rien de plus?

PORTIA. — Si fait, enfant, reviens me dire si ton maître a bonne mine, car il est sorti malade. Et note bien ce que fait César, et quels solliciteurs se pressent autour de lui. Écoute, enfant, quel est ce bruit?

LUCIUS. — Je n'entends rien, madame.

PORTIA. — Je t'en prie, écoute bien. J'ai entendu comme la rumeur tumultueuse d'une rixe : le vent l'apporte du Capitole.

LUCIUS. — Ma foi, madame, je n'entends rien.

Entre un devin.

PORTIA, *au devin* — Viens ici, compagnon; de quel côté viens-tu?

LE DEVIN. — De chez moi, bonne dame.

PORTIA. — Quelle heure est-il?

LE DEVIN. — Environ neuf heures, madame.

PORTIA. — César est-il allé au Capitole?

LE DEVIN. — Madame, pas encore; je vais prendre ma place, pour le voir passer.

PORTIA. — Tu as une supplique pour César, n'est-ce pas?

LE DEVIN. — Oui, madame; s'il plaît à César de vouloir assez de bien à César pour m'écouter, je le conjurerai d'être son propre ami.

PORTIA. — Quoi! est-il à ta connaissance que quelque malheur le menace?

LE DEVIN. — Aucun que je sache, beaucoup que je redoute. Bonjour...

PORTIA. — Il faut que je rentre... Hélas! quelle faible chose que le cœur d'une femme!... O Brutus! que les dieux t'assistent dans ton entreprise! (*A part.*) Sûrement, ce garçon m'a entendue... (*Haut.*) Brutus a une supplique que César ne veut pas accorder. (*A part.*) Oh! je me sens défaillir. (*Haut.*) Cours, Lucius, et recommande-moi à monseigneur; dis-lui que je suis gaie, et reviens me rapporter ce qu'il t'aura dit. »

L'incident tragi-comique de la mort du poëte Cinna est plus complet aussi dans le drame de Shakespeare que dans le récit de Plutarque. La comparaison sera faite plus loin, quand nous étudierons le rôle du peuple dans les tragédies romaines, et l'on verra par cet exemple comment Shakespeare, en donnant aux narrations de son modèle la forme dramatique, en modifie quelquefois le fond. Car la fidélité du poëte à l'historien n'est point absolue; d'importantes réserves sont à faire, et quelques exceptions considérables doivent être remarquées.

Par exemple, Plutarque dit positivement que Coriolan, désireux d'obtenir le consulat, se conforma sans résistance à toutes les prescriptions de la loi; le Coriolan de Shakespeare se révolte contre l'idée de briguer les suffrages de la plèbe, et il est d'un bout à l'autre de son rôle beaucoup plus superbe et plus emporté chez le poëte que chez l'historien. — Les plébéiens des premiers temps de la république, ces citoyens pénétrés du sentiment de leurs droits, mais aussi de celui de leurs devoirs, passionnément attachés aux lois et à la patrie; ces hommes fermes, graves, résolus,

opposant aux prétentions de la noblesse, par leur retraite en bon ordre sur le mont Sacré, une résistance toute pacifique; ces vieux Romains enfin, qui ne pouvaient pas être les derniers des misérables, puisque c'est d'eux que la grande Rome est sortie, deviennent dans le théâtre de Shakespeare la populace d'un Londres ou d'un Paris moderne, masse aveugle, incapable de toute pensée politique, poussée par de bas et obscurs instincts, livrée en proie aux démagogues, bête, vile et surtout *lâche*, quoique Plutarque dise expressément le contraire (1). — Antoine, dans Plutarque, est franchement méprisable et même odieux : Shakespeare a mêlé à son caractère d'heureuses nuances qui le rendent, sinon sympathique, du moins intéressant et presque beau. — Plutarque raconte qu'après le meurtre de César, Brutus se réfugia au Capitole et qu'il n'osa se rendre sur la place publique qu'après s'être assuré des dispositions du peuple à son égard : le héros de Shakespeare n'a pas ce soin de sa propre personne, et dédaignant toutes les précautions de la prudence, il va droit au Forum. — Plutarque insiste sur les liens de paternité naturelle qui, d'après une anecdote scandaleuse du temps, unissaient Brutus à César : Shakespeare n'a pas jugé utile d'y faire la moindre allusion.

Dans toutes ses infidélités à Plutarque, Shakespeare, placé entre la poésie et l'histoire, qui sont quelquefois en désaccord, a obéi aux lois supérieures de la première, tantôt avec une conscience claire de ce qu'il faisait, tantôt sans qu'il s'en rendît compte. C'est en parfaite connaissance de cause, on peut le supposer, qu'il a grandi Coriolan, idéalisé Antoine, ajouté de la noblesse à Brutus; c'est probablement sans le savoir et sans le vouloir qu'il a été injuste envers les plébéiens de la république naissante et qu'il les a changés en vulgaires émeutiers de rue. Mais ici encore son instinct de poëte l'a bien guidé. Étant donnée la façon dont Shakespeare a conçu le sujet, cette transformation était nécessaire pour que la hauteur du mépris que Coriolan affiche pour le peuple ne parût pas trop insupportable ni sa con-

(1) L'injustice de Shakespeare pour les plébéiens de Rome, aux premiers temps de la république, a été particulièrement bien mise en lumière par M. Kreyssig dans son commentaire de *Coriolan*. Voyez *Vorlesungen über Shakespeare*, t. I, p. 468 et suivantes.

duite trop odieuse, et pour que ce colosse d'orgueil et de passion retînt notre admiration tout entière et non partagée dans l'universelle platitude qui l'environne et qui l'isole (1).

Un poëte, on ne saurait trop le redire, n'est point un historien et n'est pas tenu de faire œuvre d'historien. Les tragédies romaines de Shakespeare ne sont rien moins qu'un cours d'histoire romaine. Voilà pourquoi il n'y a point lieu de changer l'ordre de composition de ces trois pièces, d'y substituer celui des faits de l'histoire, et de placer l'étude de *Coriolan* avant celle de *Jules César*. Vouloir prendre les tragédies romaines comme texte et comme prétexte à des commentaires historiques, serait une entreprise laborieuse où l'on aurait plus de rectifications à faire que d'approbations à donner, et surtout ce serait un de ces lourds péchés contre la poésie, comme on en commet trop dans un temps où la critique littéraire proprement dite étant universellement délaissée, on s'ingénie à la remplacer par toutes sortes de recherches d'érudition qui ne sont pas de son domaine. Beaucoup de critiques ont loué Shakespeare pour sa profonde intelligence des choses de Rome : il y a dans ce jugement autant d'erreur que de vérité. Tout ce qui pouvait être compris avec le sens poétique, la grandeur d'âme d'un Brutus, le patriotisme d'une Volumnie, l'orgueil nobiliaire d'un Coriolan, Shakespeare l'a saisi et l'a rendu aussi admirablement que l'eût fait Corneille. En outre, il était servi par une circonstance des plus heureuses pour son art : l'affinité remarquable du génie et du caractère anglais avec le génie et le caractère romain. « Une certaine dureté sans poésie, écrit Henri Heine, l'avidité des instincts sanguinaires, une énergie infatigable et la fermeté du caractère sont des traits qui distinguent aussi bien les Anglais d'aujourd'hui que les anciens Romains ; seulement, ces derniers étaient plutôt des rats de terre que des rats d'eau ; quant au manque absolu d'amabilité, il existe chez les uns et chez les autres au plus haut degré. » Shakespeare a peint avec vérité les Romains dans la mesure et dans la limite où les Romains étaient des Anglais : bornons là son exactitude historique (2). Je n'attache aucune

(1) Voyez Hallam, *Literature of Europe*, t. III, p. 329.
(2) Sur les modèles que Shakespeare trouvait dans l'histoire d'Angleterre contemporaine ou antérieure, voyez Kreyssig, t. I, p. 406.

importance aux anachronismes de détail qui fourmillent dans ses tragédies romaines; mais quelle plus grande méprise pouvait-on commettre, que de confondre, comme l'a fait le poëte, les premiers temps de la république avec les premiers temps de l'empire, les braves et fiers plébéiens de Rome au berceau de sa grandeur avec la populace de Rome dégénérée?

A la réserve de cette erreur, la seule qui soit un grave contresens, les tragédies romaines de Shakespeare sont *poétiquement vraies*. La vérité poétique n'est pas tout à fait la même chose que la vérité historique, et la première est la seule qu'on soit en droit d'exiger d'un poëte qui emprunte à l'histoire les sujets de ses drames. L'histoire contient une proportion énorme de détails insignifiants, sans intérêt comme sans idée, partant sans valeur aucune pour l'art: la fonction propre du poëte est de saisir sous tout cet amas inutile et vain l'*âme des choses*. C'est ainsi qu'il idéalise, en écartant ce qui est superflu, en dégageant ce qui est essentiel, en étant plus clair que l'histoire et plus vrai, je veux dire en donnant à l'idée un relief qu'elle n'a point dans la réalité. Vinet compare cette opération à celle qui extrait du carbone le diamant. Par exemple, la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre* produit sur l'imagination, plus vivement que tous les récits de l'histoire, l'impression d'une ère qui finit, d'un ordre de choses qui s'écroule, et c'est là le fait dominant de l'époque que le poëte a voulu peindre. Dans sa *Préface sur la Franciade*, Ronsard, après avoir montré que l'historien suit la réalité pas à pas, tandis que le poëte s'attache à ce qui est possible et vraisemblable, ajoute cette pensée excellente : « Plusieurs croient que le poëte et l'historien sont d'un même métier; mais ils se trompent beaucoup, car ce sont divers artisans, qui n'ont rien de commun l'un avec l'autre, sinon que ni l'un ni l'autre *ne doit jamais mentir contre la vérité de la chose.* » Vraies différemment, la poésie et l'histoire doivent donc être vraies toutes les deux. En plus d'un sens, d'ailleurs, on peut dire que la vérité poétique est supérieure à la vérité historique. « L'historien et le poëte, écrit Aristote, ne diffèrent pas en ce que l'un parle en vers et l'autre en prose... La vraie différence est que l'un dit ce qui est arrivé, l'autre ce qui aurait pu arriver. Voilà pourquoi la poésie est quelque chose de plus profond et de plus sérieux que l'histoire.

La poésie, en effet, exprime surtout le général, et l'histoire le particulier. » Aristote a raison, la poésie est plus générale que l'histoire, c'est en ce sens d'abord qu'elle est plus philosophique. Mais il y a plus : la poésie a encore sur l'histoire le genre de supériorité que les idées ont sur les faits, l'esprit sur la matière, la raison et la conscience humaine sur le cours aveugle des événements. Bacon a développé ceci dans une page où il s'élève à la plus haute éloquence, et dans laquelle, osant aller plus loin qu'Aristote, le hardi penseur ne se contente pas de dire : la poésie exprime ce qui aurait *pu* arriver; mais bien : ce qui aurait *dû* arriver. Je ne connais rien de plus beau que cet hommage rendu à la poésie par un philosophe; c'est par la citation de ce passage magnifique extrait du *De Augmentis Scientiarum* (1), que je veux terminer et conclure mon introduction à l'étude des tragédies romaines de Shakespeare :

« Plus que toute autre chose, dit Bacon, la poésie tend à relever la dignité de la nature humaine. En effet, comme le monde sensible est inférieur en dignité à l'âme raisonnable, la poésie semble donner à la nature humaine ce que l'histoire lui refuse, et satisfaire par des ombres l'âme qui sent le vide et la vanité du réel. Si l'on approfondit ce sujet, on découvrira dans la poésie une preuve solide de cette vérité, que l'âme humaine demande et cherche partout plus de grandeur et plus d'éclat, plus d'ordre, de variété et d'harmonie, en un mot, plus de perfection qu'elle n'en peut trouver dans la nature depuis la chute de l'homme. Or, les événements et les actions dont se compose l'histoire n'ayant point ce caractère de beauté qui plaît à l'âme humaine, la poésie survient qui imagine des faits plus héroïques, et comme il n'est pas possible à l'histoire vraie de nous montrer dans ses récits la vertu et le crime toujours payés selon leurs mérites, *la poésie la corrige* et feint des dénoûments plus conformes aux lois de Némésis... Ce n'est donc pas sans raison que la poésie semble avoir quelque chose de divin, puisqu'elle nous relève et qu'elle nous ravit dans les régions sublimes, en appropriant ses fictions aux besoins de notre âme, au lieu de soumettre notre âme à la réalité, comme le font l'histoire et la philosophie. »

(1) L. II, cap. XIII, § 3.

XI

JULES CÉSAR.

Aucune des trois tragédies romaines de Shakespeare ne paraît avoir été imprimée avant le célèbre in-folio de 1623, qui contenait la première édition complète des œuvres du poëte. On a d'assez fortes raisons de penser que la tragédie de *Jules César* fut écrite au plus tard en 1601. Cette date est celle que porte un poëme oublié de ce temps-là, récemment découvert par M. Halliwell, où se trouvent les vers suivants, qui ont tout l'air d'une allusion à la scène la plus connue de la pièce de Shakespeare :

> La multitude aux mille têtes fut persuadée
> Par le discours de Brutus que César était un ambitieux ;
> Mais quand l'éloquence de Marc-Antoine eut montré
> Ses vertus, il n'y eut plus pour elle d'autre méchant que Brutus.

Et cette découverte est venue confirmer une induction que M. Payne Collier avait déjà tirée de la présence dans un autre poëme contemporain d'un passage vraisemblablement inspiré par les derniers vers de *Jules César*. Quant aux deux autres tragédies romaines, les érudits assignent à la composition de *Coriolan*, comme à celle d'*Antoine et Cléopâtre*, une date de huit ou neuf ans plus récente.

Si l'on n'avait pas de preuves externes à l'appui de cette chronologie, la seule comparaison des trois pièces suffirait pour démontrer que *Jules César* a dû avoir sur les deux autres une antériorité notable. La langue de Shakespeare est devenue de plus en plus riche, abrupte et concise ; l'excès des métaphores et des ellipses caractérise ses derniers ouvrages, et c'est à cette manière

d'écrire qu'appartiennent *Antoine et Cléopâtre* et *Coriolan*, dont la lecture est difficile par endroits. Au contraire, le style de *Jules César* est large et simple; la phrase est claire, aisée et coulante; c'est encore le vers de *Roméo et Juliette*, moins les restes de rimes et les *concetti*. Aucun ouvrage de Shakespeare n'est plus pur, aucun ne se lit plus couramment; il appartient à ce qu'on peut appeler la seconde manière du poëte, qui est la plus parfaite.

Ces questions de date ont leur intérêt. Il n'est point indifférent de savoir que la tragédie de *Jules César* est immédiatement antérieure à la dernière rédaction d'*Hamlet*. L'imagination de l'auteur d'*Hamlet* se montre encore tout occupée de César. Dès la première scène, quand le spectre vient d'apparaître aux soldats en faction la nuit sur la plate-forme du château d'Elseneur : « Voilà un phénomène, dit Horatio, qui trouble l'œil de l'esprit. A l'époque la plus glorieuse et la plus florissante de Rome, un peu avant que tombât le tout-puissant Jules César, les tombeaux laissèrent échapper leurs hôtes, et les morts en linceul allèrent, poussant des cris rauques, dans les rues de Rome. On vit aussi des astres à queues de flammes; des pluies de sang, des signes désastreux dans le soleil; et l'astre humide sous l'influence duquel est l'empire de Neptune s'évanouit dans une éclipse, à croire que c'était le jour du jugement. » — Plus loin, Polonius se vante d'avoir joué avec succès la tragédie quand il était à l'université : « J'ai joué Jules César. Je fus tué au Capitole. Brutus me tua. » Enfin Hamlet, au cinquième acte, philosophant dans un cimetière au milieu des ossements et des crânes vides, moralise sur la poussière de César comme sur celle d'Alexandre : « Qui empêche l'imagination de suivre la noble poussière d'Alexandre jusqu'à la trouver bouchant la bonde d'une barrique?... Alexandre est mort, Alexandre a été enterré, Alexandre est retourné en poussière. La poussière, c'est de la terre. Avec la terre nous faisons de la glaise, et avec cette glaise, en laquelle Alexandre s'est enfin changé, qui empêche de boucher une barrique de bière? L'impérial César, mort et changé en boue, pourrait boucher un trou et arrêter le vent. Oh! dire que cette argile qui a tenu le monde en respect servirait à rapiécer un vieux mur et à repousser la rafale d'hiver! »

Ce n'est pas seulement pour quelques souvenirs de détail qu'on

retrouve *Jules César* dans *Hamlet*. Ces deux tragédies appartiennent l'une et l'autre à un même courant d'idées et d'études, à une même direction de la pensée du poëte. Dans la première, Shakespeare a voulu peindre une noble nature aux prises avec un devoir qui n'a pas le caractère d'une obligation catégorique, mais qui, moralement discutable et douteux, jette un trouble profond dans la conscience du héros qui le retourne, le considère et le pèse; Brutus est affamé de justice, mais il est induit en erreur par les exigences mêmes d'une âme trop élevée et trop délicate. Dans la tragédie suivante, le même thème est repris, avec cette variante considérable que le devoir d'Hamlet est plus impérieux et que néanmoins son incertitude est plus grande; il a soif d'idéal aussi, mais chez lui les élégances, les superbes dégoûts d'un esprit raffiné à l'excès, se mêlent aux généreuses aspirations du cœur; une rapide décadence morale est la suite de ses hésitations. Brutus, après avoir délibéré, agit résolûment, se trompe, et garde toute notre respectueuse sympathie; Hamlet, délibérant toujours, se trompe d'une façon bien plus grave en n'agissant pas, et perd notre estime. L'un et l'autre sont des hommes de méditation et d'étude appelés par les circonstances à un genre d'activité qui répugne à leur nature. Tel est le lien profond qui unit *Hamlet* à *Jules César*. Mais *Antoine et Cléopâtre*, non plus que *Coriolan*, n'a pas avec la première tragédie romaine le moindre rapport psychologique; ces deux dernières pièces, contemporaines l'une de l'autre, procèdent d'un nouvel ordre de préoccupations et sont des peintures de l'égoïsme, là aimable, expansif, séduisant, ici orgueilleux et concentré. Toutes les trois sont des études morales avant tout et non point historiques.

Le sujet des tragédies romaines étant assez connu, notre plan pour l'étude de ces pièces consistera simplement à prendre chaque personnage l'un après l'autre et à le suivre dans tout le développement de son rôle. L'examen des caractères doit faire le fond de tout travail esthétique sur Shakespeare, puisque les caractères sont la partie excellente et unique de l'art de ce poëte. Il a en ce point une supériorité que la critique ne lui a jamais contestée, lors même qu'elle était le plus sévère pour toutes les autres parties de son talent dramatique. Le XVIIIe siècle, à cet

égard, ne pensait pas autrement que le XIXᵉ, et personne n'a mieux parlé de Shakespeare, considéré comme peintre de caractères, que Pope dans sa préface à l'édition qu'il a donnée de ses œuvres : « Les personnages des autres poëtes, dit Pope, se ressemblent entre eux ; on sent qu'ils n'ont pas été empruntés à la nature, mais à une sorte de tradition littéraire. Ce sont des répétitions de la même image, et chaque peinture est le reflet d'un reflet. Mais chacun des caractères de Shakespeare est aussi individuel que ceux qu'on rencontre dans la vie ; il n'est pas moins impossible d'en trouver deux qui se ressemblent dans son théâtre que dans la réalité. Vous pouvez, au premier abord, croire que vous avez sous les yeux des parents, des frères, des jumeaux : examinez, comparez, vous découvrirez sous d'apparentes ressemblances des traits profondément distincts. Et la consistance des caractères n'est pas moins remarquable dans Shakespeare que leur vie et que leur variété ; si l'on imprimait les discours en omettant les noms des personnages, le lecteur les attribuerait sans peine et avec certitude à ceux qui les ont prononcés. » Macaulay donne à cette idée de Pope une expression plus vive et plus frappante encore lorsqu'il observe à son tour que, pour définir le caractère de Hotspur et celui de Falconbridge, la critique serait obligée d'employer presque les mêmes termes, et que cependant ces deux individus se ressemblent si peu qu'il n'y a peut-être pas une parole de Hotspur qui ne fût déplacée dans la bouche de Falconbridge. Le critique le plus hostile que Shakespeare ait eu de notre temps, M. Gustave Rümelin, reproche au poëte l'invraisemblance ou la futilité des motifs qui font parfois agir ses personnages ; il le blâme de n'avoir pas toujours assez mûri la composition ni assez serré la trame de ses pièces, mais il ne lui refuse pas le don créateur.

Or ce don, ce talent est le sommet de l'art dramatique, et le poëte qui le possède au plus haut degré est celui qui mérite entre tous ses rivaux de recevoir la couronne. Créer *un* caractère, c'est beaucoup : qu'est-ce donc de les semer à travers le monde idéal avec la prodigalité de la nature elle-même? Combien comptons-nous de caractères dans toute la littérature, et, dans ce nombre, pour quelle part devons-nous faire entrer Shakespeare? Quand nous lisions les romans signés des noms les plus

illustres, les drames, les tragédies, les comédies des maîtres, combien avons-nous rencontré de personnages si vrais, si originaux, si vivants, qu'ils ont pris et gardé dans notre imagination un corps et une physionomie; que leurs traits, leur démarche, leur accent, leurs gestes, nous sont plus familiers que ceux de nos amis, qu'ils ont existé, nous en sommes sûrs, et qu'il nous semble les avoir vus quelque part? Il est beau d'ourdir avec goût, richesse et fantaisie, le tissu d'une intrigue savante; il est beau d'entremêler des situations multiples et variées qui, sans fatiguer l'imagination du lecteur ni choquer sa raison, tiennent son attention en éveil et le promènent ou l'entraînent, à travers une suite de surprises, jusqu'à un dénoûment imprévu et pourtant naturel. Il est beau, plus beau encore d'incarner une passion dans chaque personnage, et dans l'œuvre une idée philosophique; d'élever le roman ou le drame à la hauteur d'un enseignement et, sans rien ôter à l'action de son intérêt dramatique, d'y ajouter l'intérêt supérieur d'une leçon de morale ou d'une étude de psychologie. Mais créer des caractères! peupler le monde idéal d'individus qui vivent à jamais! donner à ces fantômes une telle réalité qu'à côté d'eux les individus que nous appelons réels, par cette raison spécieuse qu'ils ont un corps, nous apparaissent comme les véritables ombres! leur donner une telle personnalité que chacun d'eux possède, sous des ressemblances générales, un cachet particulier qui le distingue, et que ce nombre petit, mais indéfini, de types immortels représente à la fois le cercle très-restreint des passions humaines et l'inépuisable variété de la nature : voilà la merveille de l'art et la partie divine du génie; c'est par là que la poésie est une création et que les poëtes méritent d'être nommés des dieux.

César.

Le caractère de César, par lequel nous allons commencer nos études psychologiques sur les tragédies romaines, nous offre, pour notre entrée en matière, un sujet relativement ingrat; non pas qu'il manque d'intérêt lorsqu'on a su approfondir l'intention du poëte, mais il est bizarre, inattendu, peu conforme à l'idée que nous nous faisons du personnage; l'impression que l'esprit

en reçoit d'abord est une impression d'étonnement et de mécompte.

César entre en scène sans aucune grandeur, et les premières paroles qu'il prononce révèlent un esprit pusillanime et superstitieux. Il ne dit rien d'important ; il passe.

Alors Cassius raconte à Brutus une anecdote de la folle témérité du grand homme et de sa faiblesse physique :

Dans un jour de tourmente,
Où du Tibre le vent fouettait l'onde écumante,
Après avoir lancé disques et javelots,
Poudreux, César et moi, nous regardions les flots.
César me dit : « Du champ de Mars à l'autre rive,
Veux-tu voir de nous deux qui le premier arrive? »
Dans le Tibre aussitôt m'élançant tout vêtu,
Je crie : « Et toi, César, suis-moi donc. Oses-tu? »
Fatigué, haletant, sans même qu'il balance,
Derrière moi César dans le gouffre s'élance...
Peut-être on t'a conté ce défi hasardeux
Où nous devions cent fois trouver la mort tous deux?
Le fleuve, qui battait ses ponts, — de leurs arcades
S'échappait, bondissant, en bruyantes cascades ;
Mais nageant côte à côte au plus fort du torrent,
Nous, d'un courage égal, nous fendions le courant,
Lorsque, près d'un écueil où le sable bouillonne,
César, entraîné, cède au flot qui tourbillonne,
Et je l'entends crier, sous la vague éperdu :
« Cassius! Cassius! à moi... je suis perdu! »
Mais comment le sauver? j'allais périr moi-même!
Enfin, dans un effort désespéré, suprême,
Je regagnai la rive... Alors je vis César
Emporté, chose inerte, et roulant au hasard
Comme un saule arraché qu'avec sa jaune arène
Le Tibre pousse et jette à la mer de Tyrrhène!
Par bonheur, se risquant dans un frêle bateau,
Un pêcheur court à lui, le prend par son manteau
Et le ramène au bord. — Brutus, celui qu'on nomme
Le dieu, le Jupiter!... il était moins qu'un homme.
Livide comme un front que la tombe a touché,
Un peu plus il mourait sur la terre couché,
Ainsi qu'un marinier du port, couvert de bure,
Ainsi qu'un mendiant du quartier de Suburre (1)!

J'achève en prose la citation : « Il eut une fièvre quand il était en Espagne, et, quand l'accès le prenait, j'ai remarqué comme il tremblait ; c'est vrai, ce dieu tremblait! Ses lèvres

(1) Jules Lacroix, *le Testament de César*. — C'est une paraphrase, non une traduction exacte du texte de Shakespeare. Il n'est point question de *pêcheur* dans l'original où Cassius lui-même sauve César.

couardes étaient sans couleur, et cet œil, dont un mouvement intimide l'univers, avait perdu son lustre. Je l'ai entendu gémir, oui, et cette langue qui commande aux Romains de l'écouter et d'inscrire ses discours dans leurs annales, hélas! elle criait: *Donne-moi à boire, Titinius!* comme une fillette malade. »

Quand César reparaît, c'est pour faire voir de nouvelles infirmités dans sa personne : il est sourd d'une oreille; il se montre inquiet, craintif, tout en affirmant qu'il n'a peur de rien. « Ce Cassius là-bas a l'air maigre et famélique; il pense trop. De tels hommes sont dangereux... Je voudrais qu'il fût plus gras, mais je ne le crains point. Pourtant, si l'on pouvait, quand on se nomme César, être accessible à la crainte, je ne sais pas quel homme j'éviterais aussi volontiers que ce sec Cassius... Passe à ma droite, Antoine, car je suis sourd de cette oreille, et dis-moi sincèrement ce que tu penses de lui. »

César sort avec son cortége; Casca seul reste avec Brutus et Cassius, et nous apprenons alors par la conversation de ces trois hommes que le héros est sujet à des évanouissements ; que, dans une récente assemblée populaire, il est tombé du haut mal en pleine place du marché, l'écume à la bouche et sans voix.

Le matin des ides de mars, tout ce qu'il dit, tout ce qu'il fait manque de suite, de franchise et de décision. Il est évidemment alarmé du songe de Calphurnia; car il fait ordonner aux prêtres d'offrir sur-le-champ un sacrifice, afin de savoir la volonté des dieux. Le serviteur part, revient et rapporte l'avis le plus positif : « Les augures voudraient que vous ne sortissiez pas aujourd'hui; en enlevant les entrailles d'une victime, ils n'ont pu trouver le cœur de l'animal. » Aveuglé par l'esprit d'imprudence, avant-coureur de sa chute, César repousse le conseil des augures; il affecte une assurance qu'au fond il n'a point; la preuve de cette affectation, c'est le langage outré et emphatique qu'il emploie, parlant de lui-même à la troisième personne, comme d'un dieu, et prodiguant les plus choquantes hyperboles : « César serait un animal sans cœur, si par peur il restait aujourd'hui chez lui. Non, César ne restera pas... *Le danger sait fort bien que César est plus dangereux que lui;* nous sommes deux lions mis bas le même jour; mais, moi, je suis l'aîné et le plus terrible. Et César sortira. » Cependant Calphurnia insiste, se jette à ses genoux, et

le voilà qui cède aux supplications de sa femme : « Soit ! Antoine dira que je ne suis pas bien, et, pour te complaire, je resterai chez moi. » C'est alors que Decius Brutus, l'un des conjurés, arrive pour chercher la victime et, par une diplomatie très-simple, change sans peine sa résolution : « Que vos frayeurs semblent folles maintenant, Calphurnia ! Je suis honteux d'y avoir cédé... Qu'on me donne ma robe, j'irai. » Dans le sénat, au moment suprême, César retrouve une certaine majesté, mais c'est la majesté d'un despote oriental qu'enivre le pouvoir absolu ; il n'y a point de vraie grandeur dans les airs olympiens qu'il affecte, ni dans l'inflexible refus qu'il oppose aux sollicitations des conjurés en faveur de Publius Cimber. — Il meurt assassiné au commencement du troisième acte et n'ayant paru que dans trois scènes. Voilà le héros de la tragédie, ou du moins voilà le personnage qui a donné son nom à la pièce.

Assurément cela est étrange, et l'on conçoit que les critiques n'aient pas manqué à notre poëte. On lui a reproché d'avoir fait tort à César en le montrant sous ses côtés les plus mesquins et en plaçant dans sa bouche un langage ampoulé et ridicule, contraire au style de ces beaux *Commentaires*, écrits d'un bout à l'autre, selon la remarque de Montesquieu, avec cette simplicité qui est le propre des grands capitaines quand ils racontent leurs actions, parce qu'ils sont plus glorieux de ce qu'ils ont fait que de ce qu'ils ont dit. « Il ne saurait y avoir une preuve plus forte des lacunes de l'instruction classique de Shakespeare, déclare un critique anglais du XVIIIe siècle, Boswell, que le langage plein d'ostentation qu'il a mis dans la bouche de l'homme le plus accompli de toute l'antiquité, non moins admirable pour ses exploits militaires que pour la simplicité digne avec laquelle il les a rapportés. » — « Le reproche, dit M. Villemain, que Fénelon faisait à notre théâtre d'avoir donné de l'emphase aux Romains s'applique bien plus au *Jules César* du poëte anglais. » M. Rümelin se moque du procédé habituel aux dramaturges vulgaires, et que Shakespeare n'a pas su, dit-il, éviter, de caractériser les grands hommes en leur remplissant la bouche de grands mots. M. Mézières écrit : « Shakespeare conçoit un César de convention bien différent de celui de Plutarque, un César arrogant dont le langage emphatique contraste avec la simplicité des *Com-*

mentaires qu'a respectée l'écrivain grec. Il ne nous parle pas des hautes pensées qui occupent jusqu'à sa dernière heure le maître du monde; il ne nous dit pas que son génie prépare de nouvelles conquêtes au moment où le poignard des conspirateurs va le frapper. Surtout il ne met pas assez en lumière sa générosité, sa clémence et cette liberté d'une grande âme qui estime assez ses ennemis pour ne prendre aucune précaution contre eux. On justifie mal cette conception de Shakespeare lorsqu'on prétend, comme l'ont fait quelques critiques, qu'ayant pris pour sujet la vie de Brutus et non celle de César, il avait le droit de ne montrer que les côtés faibles de celui-ci, sa vanité, son ambition de régner et son insolence, afin de motiver la conduite des conjurés. Le parti pris de ne dire qu'une partie de la vérité n'excuse pas celui qui le prend. Rien n'obligeait le poëte à suivre le plan qu'il a adopté, et l'on ne met pas son œuvre à l'abri de toute objection en invoquant un choix qu'il a dépendu de lui de ne pas faire. En tout cas, il faut reconnaître qu'ici, contre son habitude, il a manqué d'impartialité. Je sais bien qu'il redevient impartial dans l'admirable discours qu'il fait prononcer par Antoine devant le peuple. Mais il ne suffit pas, pour être juste, de louer César mort; il ne suffit même pas de donner son nom à la pièce pour attester sa grandeur. Celle-ci eût dû paraître davantage dans le rôle de César vivant. »

Voilà la critique dans toute sa force. — Je ne crois pas qu'elle soit sans réplique.

Remarquons d'abord que Shakespeare a donné dans son théâtre la preuve, et la preuve maintes fois répétée, qu'il n'ignorait point les *Commentaires* de César, et surtout qu'il ne méconnaissait pas la grandeur historique du personnage.

Dans la seconde partie de *Henry VI* (1), il cite, en nommant sa source, une phrase des *Commentaires*. Dans *Richard III*, nous rencontrons ce dialogue significatif entre Édouard, prince de Galles, et son terrible oncle :

LE PRINCE. — « Dites donc, oncle Glocester, si notre frère arrive, où logerons-nous jusqu'au jour de notre couronnement?

RICHARD. — Dans le lieu qui semblera le plus convenable à

(1) Acte IV, scène VII.

votre royale personne. Si je puis vous donner un conseil, Votre Altesse fera bien de se reposer un jour ou deux à la Tour ; là elle choisira le séjour qui lui plaira et qui sera jugé le plus favorable à sa santé et à ses amusements.

LE PRINCE. — Je n'aime pas la Tour du tout. Milord, est-ce bien Jules César qui l'a bâtie ?

RICHARD. — C'est lui, mon gracieux lord, qui en a jeté les fondements. Mais elle a été reconstruite par les âges suivants.

LE PRINCE. — Est-ce un fait constaté par les archives ou seulement par la tradition successive des âges, que c'est César qui l'a bâtie ?

BUCKINGHAM. — Par les archives, mon gracieux lord.

LE PRINCE. — Mais, supposons, milord, que la vérité ne fût pas enregistrée. Il suffirait, ce me semble, qu'elle fût racontée par toutes les générations pour vivre d'âge en âge jusqu'au dernier jour du monde.

RICHARD, *à part*. — Si sage, si jeune, jamais, dit-on, on ne vit longtemps...

LE PRINCE. — Ce Jules César était un fameux homme. Les trésors que sa valeur a légués à son esprit, son esprit les a consignés pour faire vivre sa valeur. La mort n'a pas vaincu ce vainqueur, car maintenant il vit dans la gloire... »

Nous venons de lire dans *Hamlet* le passage où Horatio rappelle les prodiges qui annoncèrent au monde la mort du « tout-puissant Jules César ». Dans *Antoine et Cléopâtre*, il est appelé « César au large front ». Enfin, dans la tragédie même que nous étudions, s'il est vrai que le grand Jules, toutes les fois qu'il se produit en scène personnellement, ne paraît point à son avantage, cependant les événements qui précédèrent et qui suivirent sa mort, le bouleversement de la nature, la guerre civile déchaînée, montrent assez que, dans la pensée du poëte, ce n'était pas un homme insignifiant qui tombait (1).

Pourquoi donc Shakespeare a-t-il, de propos délibéré, amoindri son héros ? Car il est évident qu'il y a eu de sa part un calcul juste ou faux, et qu'on ne peut pas expliquer par la simple né-

(1) Hudson, *Shakespeare, his life, art and characters*, t. II, p. 225. — Dowden, *Shakspere, his mind and art*, p. 285.

gligence une disproportion si manifeste entre le personnage, dans les courtes et rapides scènes où il fait son apparition, et la grande idée que le poëte a de lui et qu'il entend bien que nous aurons nous-mêmes et garderons en dépit de tout.

On peut donner de cette singularité une première explication tirée de l'histoire même. Le César de Shakespeare ne contredit pas autant qu'on l'a prétendu le témoignage des historiens. Plutarque donne à entendre que peu de jours avant sa fin, c'est-à-dire au moment même où commence notre tragédie, une grave altération s'était produite dans le caractère de César. Il avait conçu un désir immodéré de se faire déclarer roi... Roi? ce n'est pas assez dire; tout le monde sait que César ne prétendait à rien de moindre que la divinité même. Et cette prétention remontait aux premières années de sa vie publique, ainsi qu'en témoigne l'éloge funèbre de Julie, qu'il prononça tout jeune encore : « La famille de ma tante Julie, d'un côté remonte aux rois, de l'autre aux dieux immortels. Ancus Marcius est la tige des rois Marcius, et tel fut le nom de ma mère. C'est de Vénus que descendent les Jules, et notre famille est de leur race. Ainsi notre maison réunit à la sainteté des rois, qui sont les maîtres des hommes, la majesté des dieux, qui sont les maîtres des rois. » Suétone raconte que César monta un soir au Capitole à la lueur des flambeaux que portaient dans des lustres quarante éléphants rangés à droite et à gauche. Il lui arriva, écrit le même historien, de « s'emporter jusqu'à dire qu'il marcherait sur les têtes de ses concitoyens, et, comme on lui eut répondu que *cela était difficile à une femme*, il se contenta de répliquer à cette injure que Sémiramis avait régné dans l'Assyrie et les Amazones dans une grande partie de l'Asie. » C'est vers la fin de sa vie qu'il prononçait des paroles comme celles-ci : « La république n'est qu'un nom sans réalité... Il faut désormais que l'on me parle avec plus de retenue et que l'on regarde mes paroles comme des lois. » Je continue à citer Suétone : « Non content d'accepter des honneurs excessifs, comme le consulat prolongé, la dictature perpétuelle, les fonctions de censeur, les noms d'empereur et de père de la patrie, une statue parmi celles des rois, une chaire dans l'orchestre, il alla jusqu'à excéder les bornes des grandeurs humaines; il eut une chaire d'or dans le sénat et dans son tribunal; sa statue fut

portée dans le Cirque avec la même pompe que celles des dieux; il eut des temples, des autels, des prêtres, il donna son nom à un des mois de l'année... Un jour il reçut assis devant le temple de Vénus Genitrix le sénat, qui venait en corps lui présenter les décrets les plus honorifiques. » Mais ici, lisons de préférence Plutarque, qui raconte la même chose : « Comme on lui eut décerné au sénat des honneurs transcendant toute hautesse humaine, les consuls et préteurs, suivis de toute l'assemblée des sénateurs, l'allèrent trouver en la place où il étoit assis sur la tribune aux harangues, pour lui notifier et déclarer ce qui avoit été en son absence décerné à sa gloire : mais lui ne se daigna oncques lever au-devant d'eux, à leur arrivée. »

Voilà le Jupiter que Shakespeare a trouvé dans l'histoire et qu'il a représenté dans sa tragédie. Il lui a plu d'accentuer chez ce dieu les faiblesses physiques, les infirmités humaines dont il trouvait aussi l'indication chez Plutarque. D'accord avec Plutarque, Suétone raconte que « vers la fin de sa vie, César était sujet à des défaillances subites et à un sommeil si troublé, qu'il se réveillait souvent avec terreur. Il eut deux attaques d'épilepsie, qui le surprirent dans une audience publique. » On comprend dans quelle intention morale Shakespeare a eu soin de conserver ce trait, y ajoutant d'autres maladies encore, la fièvre, la surdité, afin de bien mettre en évidence cette argile, cette poussière, cette boue, sur laquelle Hamlet devait philosopher un jour... Tu n'es qu'un dieu mortel, ô César! et déjà tu tombes en poudre.

Mais je crois qu'on peut pénétrer encore plus profondément dans la pensée du poëte. Ce n'est pas seulement le corps qui est faible chez César, c'est l'esprit, au moment extrême de son existence où nous sommes parvenus : il est superstitieux, il a peur, il manque de prévoyance et de fermeté, il s'exprime dans un langage plein de jactance et de mauvais goût; sa décadence intellectuelle est évidente. Et pourtant, quand les conjurés auront violemment éteint ce génie expirant qui mourait de lui-même, la république n'aura absolument rien gagné : l'empereur ne sera plus, mais l'empire est fait; César est mort, vive César!

Shakespeare a voulu montrer par là, avec une profondeur d'observation qui confond la pensée, que les temps de la liberté

de Rome étaient irrévocablement finis, et que désormais sa servilité avait pour cause non plus le génie d'un maître, mais le changement intime de l'esprit public et des mœurs. Oh! quelle dut être l'amertume de l'âme de Brutus, lorsqu'en réponse à la proclamation de liberté qu'il faisait sur le forum, il entendit le peuple stupide crier dans son enthousiasme : « Faisons-le César! » Si l'empire n'avait tenu qu'au génie d'un homme, Brutus aurait pu, en tuant César, sauver la république : mais l'empire avait ses racines dans la force des choses. L'erreur profonde de Brutus est de ne l'avoir pas compris; de là le néant de son entreprise. Le génie, non point d'un individu, mais d'une ère nouvelle qui commence, le génie du *césarisme*, voilà ce qui remplit la pièce de Shakespeare, voilà ce qui en fait l'unité, la conclusion, le sens moral, et voilà pourquoi cette tragédie où César ne paraît que dans trois scènes, ne dit rien d'important, ne fait rien d'important et meurt au troisième acte, s'appelle *Jules César* et non *Marcus Brutus.*

Dès la première scène, on sent l'ombre du césarisme peser de tout son poids sur Rome asservie. Le peuple est dans les rues, chômant comme en un jour de fête, vêtu de ses plus beaux habits et parant d'ornements sacrés les statues de César. Deux tribuns s'indignent à ce spectacle, ils tancent rudement leurs concitoyens. Mais est-ce l'esprit de la république qui parle par leur bouche? Non pas; ces tribuns sont de vieux pompéiens, et c'est le grand nom de Pompée qu'ils jettent à la face des partisans de César : « Pourquoi vous réjouir? quelles conquêtes nous rapporte-t-il? Quels sont les tributaires qui le suivent à Rome pour orner, captifs enchaînés, les roues de son chariot? Bûches que vous êtes! têtes de pierre, pires que des êtres insensibles! O cœurs endurcis! cruels fils de Rome, est-ce que vous n'avez pas connu Pompée? Bien des fois vous avez grimpé aux murailles, aux créneaux, aux tours, aux fenêtres, jusqu'au faîte des cheminées, vos enfants dans vos bras, et, ainsi juchés, vous avez attendu patiemment toute une longue journée, pour voir le grand Pompée traverser les rues de Rome! Et dès que seulement vous voyiez apparaître son chariot, vous poussiez d'une voix unanime une telle acclamation, que le Tibre tremblait au fond de son lit à entendre l'écho de vos cris répété par les cavernes de

ses rives! Et aujourd'hui vous vous couvrez de vos plus beaux habits! Et aujourd'hui vous vous mettez en fête! Et aujourd'hui vous jetez des fleurs sur le passage de celui qui marche triomphant dans le sang de Pompée! Allez-vous-en. Courez à vos maisons! tombez à genoux! Priez les dieux de suspendre le fléau qui doit s'abattre sur une telle ingratitude. »

Il y a dans Plutarque une scène qui aurait pu tromper un autre poëte que Shakespeare, parce qu'il semble résulter du récit de l'historien que le peuple était encore capable de choisir entre la liberté et la servitude, et de préférer la liberté : « Antonius s'en alla présenter à César un bandeau royal, qu'on appelle diadème, entortillé d'un délié rameau de laurier; à laquelle présentation il se fit un battement de mains, non guère grand, de quelques gens qu'on avoit expressément apostés pour ce faire : mais, au contraire, quand César le refusa, tout le peuple unanimement frappa des mains; et comme derechef Antonius le lui représentoit, il y eut derechef peu de gens qui déclarassent en être contents par leurs battements de mains : mais quand il le rebuta pour la seconde fois, tout le peuple universel fit encore derechef un grand bruit à force de battre des mains. »

Voilà ce que j'appelle un piége tendu par l'histoire à la poésie. Voltaire, avec tout son esprit, y est tombé en plein. Il a renchéri encore sur Plutarque. Écoutez ces vers de *la Mort de César :*

Du peuple qui l'entoure Antoine fend la presse;
Il entre, ô honte! ô crime indigne d'un Romain!
Il entre, la couronne et le sceptre à la main.
On se tait, on frémit. Lui, sans que rien l'étonne,
Sur le front de César attache la couronne,
Et soudain, devant lui se mettant à genoux :
« César, règne, dit-il, sur la terre et sur nous. »
Des Romains, à ces mots, les visages pâlissent,
De leurs cris douloureux les voûtes retentissent;
J'ai vu des citoyens s'enfuir avec horreur,
D'autres rougir de honte et pleurer de douleur.
César, qui cependant lisait sur leur visage
De l'indignation l'éclatant témoignage,
Feignant des sentiments longtemps étudiés,
Jette et sceptre et couronne, et les foule à ses pieds.
Alors tout se croit libre, alors tout est en proie
Au fol enivrement d'une indiscrète joie.

Eh quoi! le peuple romain, à l'heure où nous sommes, avait-il donc tant d'amour de la liberté? Shakespeare ne l'a pas cru, et

sa traduction de Plutarque, en cet endroit, est un admirable exemple de l'autorité souveraine avec laquelle *la poésie corrige l'histoire*, selon la superbe expression de Bacon, non pour en fausser l'esprit, mais, au contraire, afin de la rendre plus conforme à la vérité idéale :

CASCA. — « Vous m'avez tiré par mon manteau, Brutus; voudriez-vous me parler?

BRUTUS. — Oui, Casca; dites-nous, qu'est-il arrivé aujourd'hui, que César a l'air si morose?..

CASCA. — Eh bien, on lui a offert une couronne; et, au moment où on la lui offrait, il l'a repoussée avec le revers de sa main, comme ceci; et alors le peuple a poussé une acclamation.

BRUTUS. — Et pourquoi le second cri?

CASCA. — Eh! pour la même raison.

CASSIUS. — Ils ont vociféré trois fois... Pourquoi la dernière?

CASCA. — Eh! pour la même raison.

BRUTUS. — Est-ce que la couronne lui a été offerte trois *fois?*

CASCA. — Oui, morbleu; et il l'a repoussée trois fois, mais chaque fois plus mollement, et à chaque refus mes honnêtes voisins acclamaient.

CASSIUS. — Qui lui a offert la couronne?

CASCA. — Eh! Antoine.

BRUTUS. — Dites-nous de quelle manière, aimable Casca.

CASCA. — Je pourrai aussi bien m'aller pendre que vous le dire. C'était une pure bouffonnerie; je n'y ai pas fait attention. J'ai vu Marc-Antoine lui offrir une couronne; encore n'était-ce pas une couronne, c'était une de ces guirlandes, vous savez; et, comme je vous l'ai dit, il l'a repoussée une fois; mais, malgré tout, à mon idée, il avait grande envie de la prendre. Alors, l'autre la lui a offerte de nouveau; alors, il l'a repoussée de nouveau; mais, à mon idée, il avait beaucoup de peine à en écarter les doigts. Et alors l'autre la lui a offerte pour la troisième fois; pour la troisième fois il l'a repoussée; et toujours, à chaque refus, les badauds vociféraient et claquaient des mains, et faisaient voler leurs bonnets de nuit crasseux, et, parce que César refusait la couronne, exhalaient une telle quantité d'haleines infectes que César en a été presque suffoqué; car il s'est évanoui,

et il est tombé. Et pour ma part je n'osais pas rire, de peur d'ouvrir les lèvres et de recevoir le mauvais air. »

Comme on sent bien, à ce tableau si vrai, que les acclamations de la populace n'avaient rien de sérieux, rien même d'intelligent, et que si César avait été assez hardi pour mettre la couronne sur sa tête, les mêmes badauds qui applaudissaient son respect de la loi auraient applaudi son usurpation !

César mort, l'unique souci du peuple est de ne pas voir *un pire* que César lui succéder ; qu'*un autre* doive nécessairement prendre sa place, cela ne fait plus un doute pour personne (1) : voilà l'esprit du césarisme, voilà ce que Brutus ne pouvait pas tuer. Il semble même qu'après la mort violente du chétif individu qui le portait dans son sein, l'esprit de César grandit démesurément et couvre de son ombre l'action tout entière (2). Dans les trois derniers actes de la tragédie, où César n'est plus du nombre des vivants, il est plus puissant et plus actif que dans les deux premiers. « Malheur, s'écrie Antoine, à la main qui a répandu ce sang précieux ! Ici, sur tes blessures qui, comme autant de bouches muettes, entr'ouvrent leurs lèvres de rubis pour invoquer le secours de ma voix, voici ce que je prophétise : la malédiction va s'abattre sur la tête des hommes ; la furie domestique et l'atroce guerre civile bouleverseront toutes les parties de l'Italie... L'esprit de César, acharné à la vengeance, ayant près de lui Até sortie toute brûlante de l'enfer, ira dans ces contrées

(1) Gervinus.

(2) Un poëte qu'on n'a pas coutume de citer pour le louer, Scudéry, a supérieurement rendu cette grandeur posthume du dieu, dans une tragédie contemporaine du *Cid*, *la Mort de César* (1636), qui contient de fort beaux vers et des scènes très-remarquables. Un citoyen vient faire aux sénateurs le récit suivant, qui termine la pièce :

Sénateurs, apprenez la plus grande merveille
Qui peut-être jamais ait frappé votre oreille :
Hier au soir, ennuyé de voir tant de méchants,
J'allay passer la nuit dans la douceur des champs :
Mais revenant au point que la clarté s'allume,
Mon œil a vu César, plus grand que de coutume,
D'un port majestueux, d'un regard éclatant,
Qui s'élevait sur Rome, et qui, dans un instant,
Par cette agilité dont une âme est pourvue,
A traversé les airs, ayant lassé ma vue :
Mais au même moment s'est fait voir à mes yeux
Un astre tout nouveau qui brillait dans les cieux.

criant d'une voix souveraine : *Carnage! dévastation!* et déchaînera les chiens de la guerre. » — « O Jules César! dit Brutus lui-même devant le cadavre de Cassius, tu es encore puissant! Ton esprit erre par le monde et tourne nos épées contre nos propres entrailles. » Le spectre immortel de sa victime lui apparaît une nuit dans sa tente... « Qui es-tu? » crie Brutus épouvanté. — « Je suis ton mauvais génie, et tu me verras à Philippes. »

Brutus.

Le personnage de César, que nous venons d'étudier, ne nous a pas offert un ensemble de qualités et de défauts constituant un *caractère* à proprement parler. Au contraire, César nous a paru effacé, amoindri presque jusqu'à la nullité. Cette étrange diminution d'un grand homme a, nous l'avons vu, généralement choqué la critique, et l'on n'a pas hésité à condamner, comme superficielle et comme fausse, la conception de notre poëte.

Je ne fais aucune difficulté d'admettre que Shakespeare a pu quelquefois se tromper par négligence ou par erreur; je ne le tiens pas pour infaillible; il n'y a peut-être aucune de ses pièces qui me semble parfaite de tout point, et s'il est une faiblesse dont j'aie à cœur de me garder, c'est de cet enthousiasme banal qui consiste à tout admirer et à tout justifier dans l'écrivain qu'on a choisi pour le sujet de ses études. Rien ne contribue davantage à ôter à la critique toute saveur en même temps que toute autorité. Les pièces de Shakespeare, comme celles de Molière et bien plus encore que celles de Molière, sont remplies de scènes qui ont dû être conçues et écrites trop rapidement pour n'être pas défectueuses par quelque endroit. Ces hommes, mêlés à la vie active et dévorante du théâtre, n'avaient pas toujours le loisir d'élaborer patiemment leurs œuvres dans le silence du cabinet; ils les *écrivaient* moins, ils les fixaient moins avec la plume, qu'ils ne les jetaient, pour ainsi dire, toutes bouillantes et en fusion sur la scène comme dans le moule où elles devaient recevoir leur forme : il y a donc eu dans leur activité créatrice une part évidente d'improvisation et de hâte qu'il serait vain de

méconnaître et que la critique systématiquement admirative a grand tort d'oublier.

Seulement, il faut y regarder à trois fois avant de condamner les conceptions d'un poëte tel que Molière ou que Shakespeare. C'est un fait bien remarquable et d'où la critique doit tirer une grande leçon de modestie et de prudence, qu'entre deux jugements sur un auteur de génie, dont l'un blâme cet auteur d'avoir eu telle ou telle idée et dont l'autre prétend le louer précisément de la même chose et justifier l'éloge, le jugement d'approbation nous paraît toujours plus intéressant et plus profond. Je ne dis pas qu'il soit nécessairement plus vrai; mais il se présente à nous avec je ne sais quel air plus distingué, plus exquis, plus original, qui nous prévient en sa faveur. La raison de cette préférence est simple : tous les jugements de blâme en poésie sont négatifs de leur nature, et la plupart sont superficiels, parce que le mauvais n'est qu'un pur néant et parce que les défauts, étant presque toujours à la surface, ne sont que trop faciles à voir. Mais il n'en est pas de même des beautés. Elles sont quelque chose de positif et souvent elles sont cachées. Celui qui nous les montre nous instruit; il nous procure ainsi un bien solide, et nous sentons qu'il a dû pénétrer à une certaine profondeur pour trouver ces perles de grand prix.

En ce qui touche le personnage de César, cette découverte n'a pas exigé un regard extraordinairement perçant. Un peu d'attention a suffi pour justifier à nos yeux la conception du poëte et pour nous révéler la beauté cachée, l'intention poétique et morale de cet effacement du grand homme, qu'une critique trop pressée lui avait reproché. Il est clair que Shakespeare a voulu montrer dans la faiblesse même de César la force du césarisme, et dans la décadence de l'individu les invincibles progrès du système.

Mais ici entendons-nous bien. Cette clarté dont je parle existait-elle dans l'intelligence de Shakespeare concevant le personnage de César, au même degré que dans les explications et les commentaires de notre critique? Il n'est pas nécessaire de le supposer. J'insiste volontiers, il est vrai, sur la clairvoyance et la lucidité de l'esprit de Shakespeare, parce qu'on s'est fait en France une idée singulièrement exagérée et fausse de cette

« imagination passionnée délivrée des entraves de la raison et de la morale », à laquelle encore M. Taine, avec sa logique puissante et son éclatante rhétorique, prétend ramener et réduire tout le génie de notre poëte. Mais ce serait tomber dans une erreur contraire et non moins grave que d'attribuer à Shakespeare une conscience de ses propres beautés claire, complète et égale à ces beautés elles-mêmes. Le génie ne se connaît pas tout entier, et c'est dans cette ignorance heureuse que réside en partie le secret de sa force. Il n'est pas bon pour lui d'y voir trop clair; la réflexion, à un certain degré, tue l'inspiration. « Le poëte, dit Gœthe, doit considérer tout ce qui est aperçu important, invention, grande pensée, comme des présents inespérés d'en haut, comme de purs enfants de Dieu qu'il faut recevoir avec une joie respectueuse et vénérer. Il y a là comme une puissance démoniaque qui mène l'homme comme elle le veut, pendant qu'il croit agir par lui-même... Quand Shakespeare eut la première pensée de son *Hamlet*, quand l'idée de l'ensemble entra dans son esprit comme une impression inattendue, et que, dans un instant d'émotion sublime, il aperçut les diverses situations, les divers caractères et le dénoûment général, ce fut là pour lui *un pur présent d'en haut*, sur lequel il n'avait eu aucune influence immédiate, quoique cependant, pour qu'une telle vue soit possible, il faille toujours supposer l'existence d'un esprit comme le sien (1). »

La plus belle tâche que puisse se proposer la critique, c'est de repenser avec clarté ce que le génie a conçu plus ou moins confusément, et, semblable à Mercure, de se faire près des hommes l'interprète des dieux. Voilà pourquoi je ne me laisse point arrêter ni troubler par l'objection commune : « Vous prêtez aux poëtes des intentions qu'ils n'ont pas eues. » Qu'importe qu'ils ne les aient pas eues, si elles sont dans leurs œuvres? Tout ce que l'étude peut y découvrir, la critique a le droit de le développer avec une abondance, une largeur d'analyse vraiment illimitée; elle ne risquera guère de s'égarer si elle est sympathique et respectueuse, et elle ne doit craindre en aucun cas d'épuiser le sujet. On peut très-bien comparer son travail à celui d'un acteur

(1) *Conversations avec Eckermann.*

intelligent : ne sentons-nous pas que si Shakespeare et Racine avaient vu leurs pièces interprétées par Garrick, Talma, Rachel ou par ce grand artiste italien que tout Paris vient d'entendre (1), ils auraient été un peu étonnés eux-mêmes d'y avoir mis tant de choses? mais j'imagine qu'ils n'auraient eu garde de réclamer ni de se plaindre. Telle est exactement l'idée que je me fais des commentaires de la critique; je ne lui connais pas d'ambition plus haute et plus légitime à la fois que celle de faire admirer aux poëtes eux-mêmes leurs propres créations.

Si le personnage de César n'a pas, et pour cause, de physionomie fortement accentuée, il n'en est pas de même de celui de Brutus, auquel nous arrivons maintenant. Celui-là est un caractère, et l'un des plus beaux du théâtre de Shakespeare.

Pour comprendre Brutus, il est bon de ne pas perdre de vue sa relation chronologique et morale avec Hamlet. De même qu'Hamlet, Brutus, on l'a dit, est « un homme d'étude devenu, malgré ses répugnances, un homme d'action et jeté par les événements hors de sa nature ». Mais qui a dit cela? ce n'est pas un commentateur de Shakespeare, c'est un historien de Brutus. Chose remarquable, cette définition par laquelle M. Gaston Boissier (2) résume tout son jugement sur le Brutus de l'histoire est en même temps la meilleure que l'on puisse donner du Brutus de la poésie. Il n'y a aucune différence essentielle entre les deux. Shakespeare s'est borné à supprimer quelques traits qui auraient pu rompre ou altérer l'unité morale du héros, mais il n'a rien eu à ajouter à son caractère, et tout ce que nous allons dire de Brutus, personnage dramatique, se trouvera vrai, au fond, du Brutus de la réalité : les deux portraits n'en font qu'un.

Les livres, la lecture, étaient la passion de Brutus; mais il y a plusieurs manières très-différentes d'aimer la lecture et les livres : on peut y chercher l'amusement d'une imagination contemplative, comme Hamlet et sa postérité jusqu'à Werther, René et Obermann; ou l'ornement de l'esprit, comme Cicéron et les littérateurs; ou la satisfaction d'une curiosité avide de tout savoir, comme Terentius Varron et les grands savants de toutes les

(1) Rossi. — Écrit en décembre 1875.

(2) *Cicéron et ses Amis, étude sur la société romaine du temps de César.*

époques. Ce n'était pas ainsi que lisait Brutus. Il demandait aux livres la matière d'une méditation morale et il voulait par leur moyen se perfectionner dans la vertu. Les écrits des philosophes avaient sa préférence, et parmi eux Platon était son favori.

Il se repliait sur lui-même, s'observait, s'examinait, s'étudiait. On peut dire que la grande et unique préoccupation de Brutus en ce monde était de faire de Brutus une plus noble créature. Être noble, c'est-à-dire juste, sage, bon, courageux et le reste, cela implique, il est vrai, en un mot, l'accomplissement de tous les devoirs; mais, ne nous y trompons pas, il y a dans cette habitude de partir de sa personnalité comme centre et de tout rapporter à soi, une sorte d'égoïsme moral et le principe d'un très grave défaut. A force de regarder en lui-même, Brutus ne voyait plus les choses; il avait perdu le sens de la réalité. Son idéalisme commettait de lourdes bévues dès qu'il se trouvait en contact avec les exigences de la vie pratique; il observait mal les faits, son jugement n'était pas bon et personne n'a jamais été plus mauvais connaisseur en hommes. Il s'enthousiasma, par exemple, pour le fils de Cicéron sur quelques brillantes espérances que celui-ci donna d'abord, et il ne sut pas reconnaître sous ces apparences trompeuses la médiocrité foncière du jeune homme.

Ses habitudes de contemplation intime l'isolaient du monde extérieur au point de lui faire oublier ses devoirs envers ses amis. « Brutus, lui dit un jour Cassius, je vous observe depuis quelque temps; je ne trouve plus dans vos yeux cette affabilité, cet air de tendresse que j'y trouvais naguère. Vous traitez avec trop de froideur et de réserve votre ami qui vous aime. — Cassius, répondit Brutus, ne vous y trompez pas. Si j'ai le front voilé, c'est que mon regard troublé se tourne sur moi-même. Je suis agité depuis peu par des sentiments contradictoires, par des préoccupations toutes personnelles, et peut-être cela a-t-il altéré mes manières; mais que mes bons amis (et vous êtes du nombre, Cassius) n'en soient pas affligés; qu'ils ne voient dans ma négligence qu'une inadvertance du pauvre Brutus qui, en guerre avec lui-même, oublie de témoigner aux autres son affection. »

Brutus lisait et méditait sans cesse. Bien différent du roi Henry V qui, la veille de la bataille d'Azincourt, parcourait les rangs de ses soldats pour leur communiquer l'ardeur dont il

était animé, nous le voyons dans Shakespeare, la veille de la bataille de Philippes, s'enfermer dans sa tente, prendre un livre et prier un serviteur de tirer quelques accords de son instrument de musique pour charmer et endormir les soucis de son âme. Plutarque nous le montre de même, la veille de la bataille de Pharsale, pendant que chacun songeait à la grande lutte qui allait décider du sort de la république et du monde, parvenant à s'abstraire de la réalité au point d'écrire jusqu'au soir un abrégé de Polybe.

Les hommes de cette humeur ne sont pas prédestinés à devenir des chefs de parti. Aussi Brutus, de lui-même et par la seule impulsion de sa nature, ne serait-il jamais devenu le chef de la conjuration contre César. Il aurait laissé les choses suivre leur cours, souffrant silencieusement en son cœur de la direction qu'elles prenaient, mais ne faisant rien pour l'empêcher. A l'ouïe des acclamations du peuple, il dit sans s'émouvoir : « Je crains que le peuple ne choisisse César pour son roi. — Ah! vous le craignez! s'écrie le bouillant Cassius; je dois donc croire que vous ne le voudriez pas. — Je ne le voudrais pas, reprend Brutus avec douceur, et pourtant j'aime bien César. » C'est dans ce regret mélancolique, dans cette tristesse rêveuse que Brutus se serait renfermé s'il avait été laissé à lui-même.

Mais la conjuration avait besoin de lui pour son chef. « Comme Cassius, raconte Plutarque traduit par Amyot, alloit sondant et sollicitant ses amis à l'encontre de César, tous unanimement lui promettoient d'entrer dans cette conjuration, moyennant que Brutus en fût le chef, disant qu'une telle entreprise avoit besoin non tant de hardiesse, ne de gens qui missent la main à l'espée, que d'un personnage de telle réputation comme estoit Brutus, pour commencer à faire chacun penser asseurément par sa seule présence que l'acte seroit sainct et juste : autrement, que à le faire ils auroient moins de cœur et, après l'avoir faict, en seroyent plus soupçonnez, pour ce que chacun estimeroit que jamais ce personnage n'auroit refusé à être participant d'une telle exécution, si la cause en eût été bonne. »

Telle était, en effet, l'autorité morale de Brutus : il inspirait le respect à tout le monde. « Oh! il est placé bien haut dans le cœur du peuple, dit un des conjurés dans Shakespeare; ce qui

en nous paraîtrait un crime, son prestige, comme la plus riche alchimie, le transformera en vertu et en mérite. » Je ne puis citer ici de meilleur commentaire de l'œuvre de Shakespeare que l'étude historique de M. Boissier : « Tous les yeux étaient fixés sur ce grave jeune homme à la physionomie pâle et sérieuse, qui ressemblait si peu aux autres. En l'abordant, on ne pouvait se défendre d'un sentiment qui semblait mal convenir à son âge : il inspirait le respect. Ceux mêmes qui étaient ses aînés et ses supérieurs, Cicéron et César, malgré leur gloire, Antoine, qui lui ressemblait si peu, ses adversaires, ses ennemis, ne pouvaient, en sa présence, échapper à cette impression. »

Ce qu'Antoine, malgré toute sa corruption, ne pouvait se défendre de respecter et de louer en Brutus, c'était son désintéressement; voici le bel hommage qu'il lui rend dans Plutarque, hommage d'autant plus significatif qu'il venait d'un ennemi et d'un homme vicieux : « Antonius déclara par plusieurs fois publiquement qu'il estimoit que de tous ceux qui avoyent mis la main sur César, il n'y avoit eu que Brutus seul qui eust été mu à ce faire par avoir seulement estimé l'acte en soi louable et vertueux, ains (mais) que tous les autres conspirèrent sa mort ou par haine particulière ou par envie qu'ils lui portoyent. » Shakespeare a magnifiquement traduit ce passage; c'est devant le cadavre de Brutus qu'Antoine dit à la fin de la tragédie : « De tous les Romains, ce fut là le plus noble. Tous les conspirateurs, excepté lui, n'agirent que par envie contre le grand César. Lui seul pensait loyalement à l'intérêt général et au bien public en se joignant à eux. »

Dans la guerre entre César et Pompée, Brutus avait donné une preuve de désintéressement qu'on peut appeler héroïque. Il aimait César et détestait Pompée, auquel il ne pardonnait pas la mort de son père tué par l'ordre de ce général pendant les guerres civiles de Sylla. Mais il eut la force de sacrifier à la patrie ses préférences et ses haines, et, trouvant la cause de Pompée plus juste, il se rendit dans son camp. Ce sont des actes comme celui-là qui lui avaient surtout concilié le respect et l'admiration des Romains. Aussi, lorsque après le meurtre de César les conjurés voulurent parler au peuple, Brutus fut-il le seul que la foule consentît à écouter en silence; un autre ayant essayé de prendre la

parole, sa voix fut aussitôt couverte par des cris et par des huées.

Cette noblesse morale qui faisait respecter Brutus et qui le désignait aux conjurés comme le chef nécessaire de la conspiration, afin que l'entreprise parût *juste et sainte*, pourrait faire sur l'esprit une impression un peu fausse, si l'on ne se hâtait pas de donner à ce trait de caractère son correctif et son complément.

Brutus est un personnage sympathique. Les hommes qui impriment un très-grand respect sont rarement aimables. La perfection morale, il faut oser le dire, n'est pas précisément ce qui attire les cœurs; on l'admire, mais froidement; on la vénère, mais à distance. Notre pauvre humanité se sent trop humiliée par la comparaison, pour s'intéresser beaucoup au spectacle d'une irréprochable vertu. Et cela est si vrai qu'Aristote défend au poëte tragique de mettre sur la scène des héros parfaits de tout point, de peur que ces justes n'ennuient le public. Shakespeare n'a pas eu besoin de rien changer au Brutus de l'histoire, pour le rendre propre à exciter l'intérêt dramatique conformément à l'excellente règle d'Aristote ; il n'a eu qu'à donner l'accent de la poésie aux traits indiqués par Plutarque.

Brutus, au fond, est une sensitive. Il a le cœur tendre et faible comme celui d'une femme. S'il nous paraît avoir un grand empire sur lui-même, c'est que la raison du philosophe a vaincu sa nature par l'effort d'une volonté héroïque; mais cet homme de fer n'était qu'un roseau, et le roseau n'est pas devenu si rigide qu'on ne le sente encore frissonner par instants. Rien ne ressemble moins au véritable Brutus que ce roide stoïcien de l'école de Sénèque que la rhétorique superficielle de Voltaire a sèchement esquissé. Il était aimé du peuple et chéri de ses amis, nous dit Plutarque, à cause de *son extrême douceur*, ou, comme traduit Amyot, « à cause qu'il étoit homme de douce et bénigne nature à merveilles ». Il avait horreur de la violence et du sang. La vue des souffrances et de la destruction lui faisait mal. L'histoire raconte que les nécessités de la guerre lui ayant fait mettre le siége devant une ville de l'Asie Mineure, les assiégés y allumèrent eux-mêmes l'incendie afin de s'ensevelir sous ses décombres. Ce fut une scène d'horreur indicible. On vit des hommes, des femmes, des petits enfants se jeter au milieu des flammes; on vit une femme, ayant à son cou un enfant mort, qui mettait avec une

torche le feu à sa maison et se pendait. Brutus, fou de douleur à ce navrant spectacle, courait à cheval le long des murs, tendant les mains vers ces malheureux et les suppliant avec larmes d'avoir pitié d'eux-mêmes.

Rien n'égale peut-être, dans aucune poésie, la tendresse que Shakespeare a donnée à Brutus, cette tendresse des forts (1) que le contraste rend si touchante et si belle. Il faut entendre de quel ton bienveillant il parle à ses esclaves, poussant l'affabilité, la douceur jusqu'à leur demander pardon d'avoir été distrait : « Tiens, Lucius, voici le livre que j'ai tant cherché ; je l'avais mis dans la poche de ma robe. — J'étais bien sûr que votre seigneurie ne me l'avait pas donné. — Excuse-moi, cher enfant ! je suis si oublieux ! » On appréciera ce court passage si l'on songe à quel moment Brutus priait ainsi son serviteur de lui pardonner une distraction : c'était à la veille de la bataille de Philippes et au lendemain de la mort de Portia. Il demande à Lucius de lui faire un peu de musique; car Brutus aimait la musique, et ce détail ne paraîtra pas sans intérêt si on le rapproche d'une brève remarque sur Cassius que Shakespeare a placée dans la bouche de César : « Il n'aime pas la musique. » Notre poëte avait bien mauvaise opinion des natures antimusicales, il les croyait capables de tous les crimes : « L'homme qui n'a pas de musique en lui-même, dit-il dans *le Marchand de Venise* (2), et qui n'est pas ému par le doux accord des sons, est propre aux trahisons, aux perfidies et aux rapines. Les mouvements de son âme sont aussi sombres que la nuit, ses penchants sont aussi noirs que l'Érèbe; ne vous fiez pas à un tel homme ! »

« Peux-tu, demande Brutus à son esclave, tenir ouverts un instant tes yeux appesantis et toucher un accord ou deux de ton instrument ? — Oui, monseigneur, si cela vous fait plaisir. — Cela m'en fait, mon enfant ; je te donne trop de peine, mais tu as bon vouloir. — C'est mon devoir, seigneur. — Je ne devrais pas étendre tes devoirs au delà de tes forces, je sais que les jeunes

(1) « O bonté des forts ! leur émotion, qui peut être, s'ils veulent, tremblement de terre, est par instants si cordiale et si douce qu'elle semble le remuement d'un berceau. » Victor Hugo.

(2) Acte V, scène unique.

têtes doivent avoir leur temps de sommeil. — J'ai déjà dormi, monseigneur. »

Lucius chante et s'endort peu à peu. Alors Brutus, avec une tendresse maternelle, attentif à ne pas réveiller le jeune esclave, se lève, retire doucement l'instrument de ses mains de peur qu'il ne le brise dans son sommeil, se rassied, prend un de ses chers livres et poursuit une lecture commencée.

Cette *douce et bénigne nature à merveilles*, comme parle Amyot, prédisposait Brutus à une excessive complaisance. « Il était, dit M. Boissier, faible pour ceux qu'il aimait. Sa mère et ses sœurs avaient sur lui beaucoup d'influence et lui ont fait commettre plus d'une faute. Il avait beaucoup d'amis, dont Cicéron lui reprochait de trop écouter les conseils : c'étaient d'honnêtes gens qui n'entendaient rien aux affaires; mais Brutus leur était si tendrement attaché qu'il ne savait pas se défendre d'eux. » Cassius connaissait bien cette disposition de son ami : « Oui, Brutus, tu es noble, » dit-il dans un monologue du drame où il songe aux moyens de gagner cette grande âme à la conjuration; « mais je sais que ta trempe généreuse est capable de subir des influences qui la modifient. »

Le plan de Cassius, qui se connaissait en hommes, fut de séduire Brutus par le sentiment de l'honneur et du devoir. S'il avait fait appel à d'autres mobiles, Brutus ne l'aurait pas écouté; mais, parlant à la conscience de ce juste, il était sûr d'obtenir audience pour le moins. Dans le drame de Shakespeare, Cassius est donné comme l'inventeur unique d'un habile complot contre la tranquillité d'âme de Brutus, complot moins individuel dans Plutarque, et que l'historien raconte ainsi : « Brutus était sans cesse excité et par les exhortations de ses amis et par les bruits qui couraient dans la ville, et par certains écrits qui l'appelaient, qui le pressaient vivement... Au pied de la statue de l'ancien Brutus, celui de ses ancêtres qui avait aboli la royauté, on trouva deux écriteaux dont l'un portait ces mots : « Plût à Dieu que tu fusses encore en vie, Brutus! » et l'autre : « Pourquoi as-tu cessé de vivre, Brutus? » Le tribunal même où Brutus rendait la justice était semé chaque matin de billets sur lesquels on avait écrit : « Tu dors, Brutus. — Non, tu n'es pas véritablement Brutus! »

Cassius, dans Shakespeare, commence par dire au grave et

pensif jeune homme que tout ce qu'il y a de bons citoyens dans la noblesse et dans le peuple a les yeux sur lui, compte sur lui; mais telle est la modestie de Brutus, telle est son habitude de vivre en lui-même, qu'il ne savait rien de cette attention générale dont il était l'objet. Peu à peu Cassius devient plus direct et plus pressant. « Oh! s'écrie-t-il enfin, nous avons ouï dire à nos pères, vous et moi, qu'il fut jadis un Brutus qui eût laissé dominer Rome par l'éternel démon aussi volontiers que par un roi! »

M. Jules Lacroix, dans sa belle imitation de Shakespeare intitulée *le Testament de César*, a très-heureusement paraphrasé ici la sérieuse réponse de Brutus aux paroles enflammées de son ami:

Cassius,
Que pour moi vous ayez une amitié de frère,
Je n'en veux point douter; j'en suis sûr, au contraire.
Qu'en ce triste moment vous me parliez au nom
De votre conscience, en douterai-je? Non.
Si nos aïeux, ouvrant leur pesante paupière,
Pouvaient se réveiller dans leurs couches de pierre,
Ces hommes du passé que la tombe engourdit
Me diraient, je le crois, ce que vous m'avez dit.
Mais par cette amitié, compagne fraternelle,
Qui nous a vus grandir à l'ombre de son aile,
Par nos aïeux dormant dans leur sacré linceul,
N'insiste plus, ami : je veux réfléchir seul.
Tes paroles, au fond de mon cœur je les grave.
Dans un recueillement silencieux et grave
J'en développerai chaque mot, pour savoir
Si leur sens véritable est conforme au devoir.
Avec ma conscience il faut que je discute;
Puis, l'arrêt une fois prononcé, j'exécute!
Mais, pris dans mon devoir comme dans un réseau,
Va, j'aimerais mieux être un berger d'Arezzo,
Un simple villageois d'Arpinum, peu m'importe,
Que d'avoir ce grand nom, lourd fardeau que je porte!
Avant de renouer un si grave entretien,
Je vais creuser mon cœur... Ami, creuse le tien;
Vois si toute vengeance impure en est bannie,
Si véritablement tu hais la tyrannie,
Et demande-toi bien, en homme de ton rang,
Si tu n'abhorres pas encor plus le tyran.
La haine et le devoir ne peuvent se confondre...
Adieu : mon premier mot sera pour te répondre.

Ici commence la tragédie de l'âme de Brutus. Il haïssait la tyrannie, mais il aimait César. Shakespeare a passé sous silence une suggestion des historiens d'après laquelle Brutus aurait été le propre fils du dictateur. Il n'a pas jugé ce surcroît d'émotion nécessaire à l'intérêt dramatique, et il a voulu maintenir la tra-

gédie dans une sphère plus pure et plus idéale, en écartant de la conscience de son héros les sollicitations trop impératives d'un amour rendu obligatoire par la nature.

« Quand il était hors de sa maison, raconte Amyot, il tâchoit à se contenir et à composer de sorte sa contenance et son visage, qu'on ne connût point qu'il eût aucune chose qui le travaillât en son entendement; mais la nuit et en sa maison il ne le pouvoit ainsi faire; car ou son souci l'éveilloit malgré lui et le gardoit de dormir, ou de lui-même il se mettoit le plus souvent à penser si profondément en ses affaires, et s'arrêtoit à discourir en son esprit toutes les difficultés qui étoient en son entreprise, si fort que sa femme, étant couchée auprès de lui, s'aperçut bien qu'il étoit plein d'agonie et de tristesse d'entendement qu'il n'avoit point accoutumé, et qu'il remuoit à part lui en son esprit quelque délibération qui lui pesoit beaucoup et lui étoit bien malaisée à résoudre et développer. »

Je dois sincèrement avouer que je ne comprends pas le monologue où Shakespeare a représenté Brutus délibérant avec lui-même et prenant sa résolution. Ce vengeur de la république n'y fait paraître aucun sentiment républicain. La seule question qu'il se pose est celle-ci : « Si César est couronné, cela changera-t-il sa nature? » Et comme c'est une nécessité fatale à ses yeux que la royauté doive servir d'échelon suprême à l'ambition de César pour s'élancer dans les nues, Brutus décide qu'il faut l'empêcher de gravir ce dernier degré du pouvoir. Une autre métaphore, tirée du soleil qui fait éclore les œufs de vipère, s'ajoute à celle de l'échelle, et la conclusion de tout le discours est : « En conséquence, regardons César comme l'embryon d'un serpent qui, éclos, deviendrait malfaisant par la loi de son espèce, et tuons-le dans l'œuf. » L'intention du poëte est obscure. Pourquoi Brutus ne se place-t-il pas plus simplement au point de vue de la chose publique? Pourquoi cette singulière méditation morale sur les effets dangereux de la royauté *pour l'âme de César?* Est-ce un trait de caractère que Shakespeare a voulu peindre, la tournure subjective de l'esprit de Brutus, trop porté à scruter l'intérieur des choses? Je n'oserais pas l'affirmer, et je livre ce texte aux discussions de la critique.

Quoi qu'il en soit de la nature de sa délibération, Brutus, une

fois résolu, reste inébranlable. Ici est sa profonde différence avec Hamlet. Il a le cœur navré ; il éprouve par moments un frisson d'horreur à la pensée de ce qu'il va faire, mais la chose est décidée : il ne faiblira point. « Sérieux et lent, écrit M. Boissier, il s'avançait en toutes choses par degrés ; mais une fois qu'il était résolu, il s'enfermait dans son idée sans que rien pût l'en distraire ; il s'isolait et se concentrait en elle ; il s'animait, il s'enflammait pour elle par la réflexion et finissait par n'écouter plus que cette logique inflexible qui le poussait à la réaliser. Il était de ces esprits dont Saint-Simon a dit qu'ils ont une *suite enragée*. César disait de lui : « Tout ce qu'il veut, il le veut fortement. »

Un beau trait caractéristique de Brutus, que Shakespeare n'a pas trouvé dans Plutarque, c'est que, devenu chef de la conspiration, il ne permet pas aux conjurés de prêter serment, jugeant que la conscience de chacun et la justice de l'entreprise doivent suffire pour assurer l'accomplissement de l'acte et pour donner une sanction à la solidarité qui les unit tous. Une question grave surgit : que fera-t-on d'Antoine? Cassius, âme peu magnanime, mais esprit prévoyant et sûr, est d'avis, sans détour et sans phrase, de le tuer aussi, et l'événement a prouvé combien Cassius avait raison. Mais c'est ici que nous allons voir paraître, avec toute la grandeur d'âme de Brutus, le premier signe d'aveuglement de cet esprit claquemuré dans ses généreuses chimères :

« Notre conduite paraîtra trop sanguinaire, Caïus Cassius, si, après avoir abattu la tête, nous mettons les membres en pièces ; car Antoine n'est qu'un membre de César. Soyons des sacrificateurs, mais non des bouchers, Cassius. C'est contre l'esprit de César que nous nous élevons tous, et dans l'esprit de l'homme il n'y a point de sang. Oh! si nous pouvions atteindre l'esprit de César sans déchirer César! Mais, hélas! pour cela il faut que le sang de César coule. C'est pourquoi, mes amis, tuons-le avec fermeté, mais non avec rage ; découpons la victime comme un mets digne des dieux, mais ne la mettons pas en lambeaux comme une carcasse bonne pour les chiens. »

Frappons, mais sans colère, avec tranquillité
Comme ferait la main de la Nécessité!

Alors, devant le monde et l'avenir immense,
Car l'immortalité pour nous déjà commence,
Nous serons, remettant nos glaives aux fourreaux,
Des sacrificateurs et non pas des bourreaux!
Antoine, c'est le bras de César; mais qu'importe?
Le bras ne peut plus rien lorsque la tête est morte » (1).

Tels sont les beaux rêves de cet idéaliste : il voudrait faire la guerre aux idées sans faire la guerre aux hommes.

Il méprise Antoine parce qu'Antoine est dissolu et, à cause de cela, sans valeur devant son regard austère; mais c'est là un jugement de moraliste, ce n'est point un jugement d'homme politique : les mauvaises mœurs d'Antoine n'étaient nullement une garantie de médiocrité intellectuelle.

« Il n'y a rien de si rare au monde, a dit l'ancien duc de Broglie, il n'y a rien de si difficile que de vouloir ce que l'on veut : j'appelle vouloir ce que l'on veut, le vouloir avec toutes ses conséquences bonnes ou mauvaises, agréables ou fâcheuses; j'appelle être de son avis, accepter sans murmurer les inconvénients du parti qu'on a préféré. » Brutus, quoi qu'en ait dit César, ne possédait pas réellement cette vertu si rare de vouloir ce qu'il voulait, au sens où l'entend le duc de Broglie et qui est le vrai sens. Il avait, j'en conviens, une admirable fermeté de résolution : rien n'est beau comme son attitude au sénat, le matin des ides de mars, quand les conjurés, sur un mot que dit un sénateur, se croient trahis : Cassius, l'homme habile, perd alors la tête et parle de se tuer; Brutus reste calme, envisage la situation de sang-froid et, reconnaissant que l'alarme est fausse, maintient la cohésion du parti qui allait se dissoudre affolé de peur. Mais vouloir ce que l'on veut, ce n'est pas seulement être ferme, c'est aussi être prévoyant et logique. En ce point, Cassius était supérieur à Brutus; il avait de la suite dans les idées ou, pour parler plus exactement, il avait une notion juste et nette des conséquences nécessaires de son acte. Il était le terroriste et le jacobin d'une entreprise que l'âme hon-

(1) Jules Lacroix, *le Testament de César*. — Le sentiment exprimé dans les deux vers :

Alors, devant le monde et l'avenir immense,
Car l'immortalité pour nous déjà commence...

n'est point conforme au caractère de Brutus; c'est une addition du poëte français.

nête et timorée de son ami aurait voulu borner au *nec plus ultra* de la Gironde (1). Le plan de Brutus, s'il en avait un, équivalait à l'absence de plan par son caractère abstrait et chimérique; il était fondé sur une méconnaissance complète des exigences de la réalité. C'était le plan d'un idéaliste, qui se croyait dans la république platonicienne et non au milieu du tumulte d'une ville en révolution.

On le vit bien après le meurtre de César. Brutus commit l'imprudence énorme de permettre à Antoine de célébrer les funérailles du dictateur et de prononcer l'oraison funèbre. Cassius mesura d'un coup d'œil les conséquences d'une telle faute, et il dit à Brutus: « Vous ne savez pas ce que vous faites. » Certes c'est une belle chose que le libéralisme, et rien n'honore plus un homme que de respecter la liberté au point de la laisser pleine et entière à ses ennemis; mais les libéraux qui ne veulent pas comprendre qu'il y a des cas de force majeure, où l'application de ce grand principe est impossible, feront bien de ne pas mettre la main aux affaires et de se renfermer dans la vie privée et la spéculation pure. Ils auront de quoi se consoler en répétant après M. Guizot, qui s'y connaissait : « La politique n'est pas une œuvre de saints »; ou en disant avec Socrate : « Il est impossible de vaquer aux choses publiques en honnête homme. » O candeur angélique de Brutus! il se fie à Antoine parce qu'il ne connaît que son propre cœur, et qu'il sait bien qu'on peut se fier à Brutus. Il ne peut pas même concevoir la fraude; « cette grande âme n'a point d'instrument pour mesurer ce qui est petit (2) ».

Antoine pourra donc parler au peuple. Brutus lui impose une seule condition : c'est de ne pas dire de mal des conjurés, tout en disant de César autant de bien qu'il voudra. Quant à lui, il se flatte de prévenir le danger que redoute Cassius en montant le premier à la tribune et en exposant au peuple... quoi? ce mot le peint tout entier, « les raisons de la mort de notre César! » Les raisons! parler *raison* à une foule! Brutus pousse l'illusion jusque-là. Nous savions qu'il ne connaissait pas le cœur humain et qu'il ne voyait pas la réalité; mais il n'avait pas encore prouvé

(1) « Brutus is the political Girondin. He is placed in contrast with his brother-in-law Cassius, the political Jacobin. » Dowden, p. 283.

(2) Dowden.

à ce point son défaut absolu de tout sens pratique. Telle est son ignorance des hommes, qu'en s'adressant à la multitude il croit parler à des philosophes comme lui; il s'interdit sévèrement l'éloquence populaire, les gestes, les mouvements pathétiques, parce que lui, Brutus, méprise tout appel à l'imagination et aux passions et ne fait cas que de ce qui est rationnel. Son discours est un modèle achevé de concision avare et de froideur étudiée :

« Romains, compatriotes et amis, entendez-moi dans ma cause, et faites silence afin de pouvoir m'entendre. Croyez-moi pour mon honneur, et ayez foi en mon honneur, afin de pouvoir me croire. Censurez-moi dans votre sagesse et faites appel à votre raison, afin de pouvoir mieux me juger. S'il est dans cette assemblée quelque ami cher de César, à lui je dirai que Brutus n'avait pas pour César moins d'amour que lui. Si alors cet ami demande pourquoi Brutus s'est levé contre César, voici ma réponse : Ce n'est pas que j'aimasse moins César, mais j'aimais Rome davantage. Eussiez-vous préféré voir César vivant et mourir tous esclaves, plutôt que de voir César mort et de vivre tous libres? César m'aimait et je le pleure; il fut fortuné et je m'en réjouis; il fut vaillant et je l'en admire, mais il fut ambitieux et je l'ai tué. Ainsi, pour son amitié, des larmes; pour sa fortune, de la joie; pour sa vaillance, de l'admiration, et pour son ambition, la mort. Quel est ici l'homme assez bas pour vouloir être esclave? S'il en est un, qu'il parle; car c'est lui que j'ai offensé. Quel est ici l'homme assez grossier pour ne pas vouloir être Romain? S'il en est un, qu'il parle; car c'est lui que j'ai offensé. Quel est ici l'homme assez vil pour ne pas vouloir aimer sa patrie? S'il en est un, qu'il parle; car c'est lui que j'ai offensé... »

Il advint à l'auteur de ce singulier discours la plus piquante mésaventure par laquelle jamais orateur public ait vu son éloquence humiliée. Il fut accueilli par de grandes acclamations, c'est vrai; mais le silence eût mieux valu. Brutus parlait d'une chose, le peuple en entendit une autre; il parlait de liberté, de désintéressement, de justice : le peuple comprit qu'il demandait du pouvoir et des honneurs; il parlait de la gloire d'avoir abattu la tyrannie : le peuple crut lui faire plaisir en lui offrant de remplacer César!

Il n'est pas sans intérêt de noter, en passant, que le caractère

laconique et sentencieux du style de Brutus dans son discours a été suggéré à Shakespeare par ce qu'en rapporte Plutarque. Je ne puis guère citer ici la traduction d'Amyot, parce qu'il n'est jamais possible à ce bon Amyot d'être bref, là même où il est tout à fait indispensable de l'être. « Brutus, raconte Plutarque, affectait dans ses lettres une brièveté sentencieuse et laconienne. Ainsi il écrit aux Pergaméniens : « J'apprends que vous avez donné de l'argent à Dolabella; si c'est volontairement, vous confessez m'avoir offensé; si c'est malgré vous, prouvez-le en m'en donnant volontairement. » — Et, dans une autre lettre : « Les Xanthiens, dédaignant ma clémence, ont fait de leur patrie le tombeau de leur désespoir; les Pataréens, en se livrant à ma bonne foi, ont conservé leur liberté avec tous leurs priviléges : vous pouvez choisir, ou du bon sens des Pataréens, ou du sort des Xanthiens. » Ce n'est pas seulement dans le discours de Brutus au peuple que Shakespeare a conservé cette particularité de style; on la rencontre dans d'autres parties de son rôle, par exemple, dans la réponse qu'il fait à Cassius au premier acte : « Que vous m'aimiez, c'est ce dont je ne doute point. Où vous voudriez m'amener, je l'entrevois. Ce que je pense de ceci et de cette époque, je le révélerai plus tard... Ce que vous avez dit, je l'examinerai; ce que vous avez à dire, je l'écouterai avec patience. »

Brutus connut, quand il en fut puni, la faute qu'il avait commise en laissant Antoine prononcer l'oraison funèbre de César. Ce rêveur apprenait peu à peu, par une expérience amère, à connaître la réalité et perdait l'une après l'autre toutes ses illusions. Sa grande âme l'entraînait toujours, il en suivait les impulsions généreuses; puis il reconnaissait, mais trop tard, que l'esprit terre à terre de Cassius était dans la vérité.

Telle fut son histoire jusqu'au dernier jour de sa vie, lorsque, par un dernier aveuglement, il résolut, contre l'avis de Cassius, de livrer bataille à Philippes.

La mort de Brutus ne punissait pas seulement une série plus ou moins longue d'imprudences et de fautes : elle expiait un grand crime. Lorsque Dante et Virgile, après avoir parcouru les huit cercles de l'enfer, arrivent au plus profond de l'abîme, ils voient le monstre qui est la clef de voûte du système tout

entier, broyant dans ses mâchoires trois grands criminels :

« De chaque gueule, avec les dents, comme une machine broie le lin, un pécheur il broyait, de sorte qu'ainsi il en tourmentait trois.

» A celui de devant la morsure n'était rien, comparée aux blessures des griffes, l'échine parfois restant tout entière dépouillée de la peau.

» — Cette âme qui, là-haut, souffre la plus grande peine, dit le maître, est Judas Iscariote, qui a la tête dedans, et dehors agite les jambes.

» Des deux autres, qui ont la tête en bas, celui de qui pend la noire chevelure est Brutus; vois comme il se tord sans rien dire.

» L'autre, qui paraît si membru, est Cassius. Mais la nuit revient et il est temps de partir, car nous avons tout vu. »

Dante n'est-il pas bien sévère pour notre pauvre et grand Brutus? Certes on peut plaider en sa faveur les circonstances atténuantes, et il n'y a point de tribunal humain qui ne le renvoyât absous, pour ne rien dire de ceux qui lui décerneraient des couronnes et des statues. Mais au point de vue absolu, idéal, abstraction faite des circonstances de lieu, de temps et de personnes, le régicide est un crime qui mérite aux enfers une place d'honneur, car il n'y en a point de plus grand. C'est un crime de *lèse-majesté divine*. Celui qui le commet prétend être plus sage que Dieu et se substituer au Très-Haut dans le gouvernement du monde. Il veut, en supprimant un mal présent, assurer le bien de l'avenir... Qu'en sait-il? quelle certitude peut-il avoir de ne pas se tromper? a-t-il donc le secret de l'univers? Qui a connu la pensée de l'Éternel, ou qui a été son conseiller?

Cassius.

Cassius n'avait pas les nobles qualités de son ami; son âme n'était point grande, son cœur était loin d'être aussi bon. « Homme violent, écrit Plutarque, il portait à César une haine personnelle bien plus encore qu'il ne haïssait la tyrannie comme citoyen; aussi disait-on que Brutus détestait la tyrannie, et Cassius le tyran. » Cette humeur se fait jour dans les scènes où

Cassius, premier et véritable instigateur de la conjuration contre César, essaye de gagner à son entreprise Brutus d'abord, puis Casca; l'accent de l'envie aigrit toutes ses paroles :

Est-il donc plus que nous,
Cet homme, pour vouloir qu'on le serve à genoux?

Lorsqu'il raconte comment il sauva la vie à César, qui, l'ayant imprudemment défié à la nage, allait se noyer dans le Tibre, on entend la note jalouse du *moi* gronder dans chaque mot de son récit : « Moi, dit-il à Brutus, comme Énée, notre grand ancêtre, prit sur ses épaules le vieil Anchise et le sauva des flammes de Troie, moi, dis-je, je sauvai des eaux du Tibre le César épuisé. Et cet homme est maintenant devenu un dieu, et Cassius est une misérable créature qui doit courber son corps, si César lui fait nonchalamment un signe de tête... O mon ami! il enjambe ce monde étroit comme un colosse, et nous autres, pauvres nains, nous courons çà et là sous les jambes du géant, à la recherche d'un lieu de sépulture pour nous y reposer sans gloire! » Un peu plus loin, s'adressant à Casca : « César, lui dit Cassius, n'est pas plus puissant que toi ou moi par la force personnelle... et pourquoi donc cet homme serait-il un tyran, alors? » Voilà bien le langage, non de la conscience indignée, ni même de la raison mal satisfaite, mais simplement de l'amour-propre déçu et impatient de toute supériorité. Ce n'est pas un fanatique qui parle ainsi, ce n'est qu'un mécontent.

Intéressé dans sa haine et dans son désir de vengeance, Cassius était en outre dépourvu de tout scrupule d'humanité. « Ne touchera-t-on qu'à César? » demande un des conjurés : à cette question, Cassius répond sans hésiter qu'il faut qu'Antoine tombe avec César; non point qu'il eût contre cet homme aucune aversion personnelle, mais la dure et froide logique lui faisait envisager sans passion l'assassinat d'Antoine comme un corollaire indispensable de celui du dictateur. Brutus, avec plus de charité humaine que de clairvoyance politique, combat généreusement l'opinion de son ami et sauve la vie d'Antoine. Si, dans cette circonstance comme dans toutes les autres, l'ascendant de Brutus ne l'avait pas emporté, on peut se demander où se serait arrêté

Cassius. Il était sur une pente où l'on court risque d'aller loin. Ce premier personnage dangereux sacrifié à la sûreté de l'entreprise, n'y aurait-il pas eu d'autres victimes encore à immoler pour la même cause? Après Antoine, Octave; après les amis du dictateur, les membres de sa famille, aussi redoutables pour le moins. Ce qui produit le régime de la terreur en temps de révolution, c'est un composé de l'idéalisme de Brutus et de l'indifférence de Cassius pour la vie humaine. Brutus avait ce fanatisme étroit qui pousse à bouleverser le monde pour le triomphe d'un principe, mais ses sentiments d'humanité le retenaient au bord du système de la destruction en grand, dont il se détournait avec horreur; jamais il ne serait devenu le Saint-Just d'un tribunal révolutionnaire. Il était, au fond, de la race des hommes, non qui tuent, mais qui meurent pour une idée. Cassius, simple mécontent politique et, à cause de cela, bien moins à craindre en principe que son fanatique compagnon, se rendait dans la pratique beaucoup plus terrible que lui, parce qu'il n'était pas arrêté par les scrupules qui, en faisant honneur au caractère de Brutus, paralysaient son activité.

Si l'on se place au point de vue politique, fort différent du point de vue moral, Cassius, habile homme d'action, au coup d'œil sûr, à la main prompte, avait sans contredit l'avantage sur Brutus, qui n'était qu'un magnanime rêveur. César le jugeait bien : « C'est un grand observateur, disait-il, et il voit clairement à travers les actions des hommes. Il n'a pas, comme toi, le goût des jeux, Antoine; il n'écoute pas la musique. Rarement il sourit, et il sourit de telle sorte qu'il a l'air de se moquer de lui-même et de mépriser son humeur pour avoir eu la faiblesse de sourire à quelque chose. Des hommes tels que lui n'ont jamais le cœur à l'aise tant qu'ils en voient un plus grand qu'eux-mêmes, et voilà pourquoi ils sont très-dangereux. » Ces qualités de grand observateur et de bon connaisseur en hommes qui distinguaient Cassius, nous les avons déjà vues paraître dans la manière dont il fait le siége de Brutus pour séduire et gagner cette grande âme à la conjuration. Il n'a garde de faire entendre à son noble ami la voix de l'intérêt personnel : les seuls sentiments auxquels il fasse appel en lui sont ceux de l'honneur et du devoir; c'est à sa conscience qu'il s'adresse tout droit. Bien dit-

férente est sa façon d'agir avec Antoine. La question de la vie ou de la mort de ce personnage ayant été résolue dans le sens de l'humanité, les conjurés tâchèrent de s'en faire un ami. Brutus, toujours crédule aux bons sentiments des autres parce que ces sentiments sont dans son cœur et qu'il ne connaît pas d'autre cœur que le sien, plaide ingénument auprès d'Antoine les circonstances atténuantes du meurtre de César : « Certes nous devons vous paraître bien sanguinaires et bien cruels, Marc-Antoine, avec de pareilles mains, après une telle action; mais vous ne voyez que nos mains et leur œuvre encore saignante : vous ne voyez pas nos cœurs, ils sont pleins de pitié. C'est la pitié pour les douleurs publiques de Rome qui a commis cet attentat sur César. Mais pour vous, Marc-Antoine, pour vous, nos glaives ont des pointes de plomb. Nos bras, forts pour donner la bienvenue, nos cœurs, frères par l'affection, vous accueillent avec l'empressement de la plus bienveillante sympathie... Prenez seulement patience jusqu'à ce que nous ayons apaisé la multitude, que la frayeur a mise hors d'elle-même, et alors nous vous expliquerons pourquoi moi, qui aimais César au moment même où je le frappais, je me suis décidé à agir ainsi... Nos raisons sont si pleines de justesse, que, fussiez-vous le fils de César, elles vous satisferaient. » Tel est le plaidoyer de Brutus; il oublie toujours que les hommes en général n'ont pas la façon noble de sentir et de penser des philosophes comme lui, et qu'ils sont de leur nature plus intéressés que justes et plus passionnés que raisonnables. Cassius ne dit à Antoine qu'un mot, mais c'est le mot approprié à la circonstance et à l'homme; il le flatte et fait briller à ses yeux le motif le plus adroitement choisi pour séduire sa vanité : « Nulle voix, lui dit-il, ne sera plus puissante que la vôtre dans la distribution des dignités nouvelles. » Voilà le trait qui distingue profondément Cassius de Brutus, à l'avantage du premier : il avait la connaissance des hommes et l'intelligence de la réalité; moralement il valait beaucoup moins que son ami, mais il était incontestablement plus habile.

Est-ce là tout le caractère de Cassius? Non. Il reste encore quelque chose à dire, et ce sera l'occasion d'une remarque générale qui a une importance de premier ordre dans l'étude du génie dramatique de notre poëte.

Si Cassius n'avait été qu'un homme envieux et jaloux, jeté par un simple mécontentement personnel dans l'opposition politique la plus violente; s'il avait eu un cœur absolument desséché par l'égoïsme et glacé par l'absence de tous sentiments humains, ce ne sont pas ses grands talents de diplomate qui auraient pu lui concilier notre sympathie, et, en dépit de toute son habileté, il ne nous eût inspiré aucun intérêt moral. Or, faisons-y attention, c'est bien un intérêt moral qu'il nous inspire, et notre sympathie ne lui est pas aussi complétement étrangère qu'on pourrait se l'imaginer d'avance. Sans doute nous ne lui accordons rien de cet affectueux et profond respect que Brutus nous impose; mais il mérite cependant et il obtient de notre part une certaine dose d'estime. Si maintenant nous cherchons comment Shakespeare a donné au personnage cet aspect nouveau et inattendu, nous reconnaîtrons que c'est au moyen de quelques touches très-délicates qui, sans détruire l'unité fondamentale de son caractère, *semblent la contredire légèrement.*

Par exemple, Cassius nourrit contre César une animosité personnelle, et il se distingue par là de Brutus, qui, sans aucune aversion pour l'homme et plein au contraire d'une tendre affection à son égard, porte à la tyrannie la haine la plus pure et la plus désintéressée : toutefois, Cassius n'est point sans avoir aussi quelque chose de cette humeur plus généreuse de son ami, et ce n'est pas seulement le tyran qu'il déteste, c'est la tyrannie. Shakespeare, en ce point, a suivi l'histoire et Plutarque, qui, dans le charmant babil d'Amyot, contait au poëte ce qui suit : « On disoit que Brutus portoit mal patiemment la seigneurie, mais que Cassius haïssoit le seigneur, se plaignant de plusieurs torts qu'il lui avoit faits, et entre autres qu'il lui avoit ôté des lions. Cassius en avoit fait provision pour ses jeux quand il seroit édile, et furent trouvés en la ville de Mégare lorsqu'elle fut prise par Calenus, et César les retint... Voilà ce qu'aucuns disent avoir été cause principale de faire conspirer Cassius à l'encontre de César : mais ils ne disent pas la vérité. Car Cassius avait dès sa naissance une nature impatiente de toutes sortes de tyrans, comme il montra étant encore jeune enfant, allant à une même école que Faustus, fils de Sylla; car, comme ce Faustus, soi glorifiant entre les autres enfants, louoit hautement la monarchie

de son père, Cassius se dressant en pieds lui donna une couple de soufflets : de quoi les tuteurs de Faustus voulurent avoir réparation et poursuivre cette injure en justice. Mais Pompéius les en garda, et fit venir les deux enfants devant lui, auxquels il demanda comment la chose étoit allée, et là Cassius, ainsi qu'on trouve par écrit, dit à l'autre : Or sus, Faustus, prends encore la hardiesse de redire une autre fois en la présence de ce personnage ici les mêmes paroles qui m'irritèrent contre toi, à celle fin que derechef je te rompe la tête à coups de poing. Tel étoit le naturel de Cassius. »

Voilà une vivacité qui fait plus de plaisir à voir que les froids calculs et les tristes ressentiments de l'égoïsme. Shakespeare a eu soin de conserver tout cet avantage au héros secondaire de sa tragédie, bouillant et passionné comme un autre Achille; et c'est plus qu'un agréable emportement, c'est une ardeur noble et digne de Brutus qui respire dans quelques-unes de ses paroles : « On dit que demain les sénateurs comptent établir César comme roi, et qu'il portera la couronne sur terre et sur mer, partout, excepté en Italie. » A Casca qui parle ainsi, Cassius répond comme un Romain de Corneille : « Je sais où je porterai ce poignard alors. Cassius délivrera Cassius de la servitude. C'est par là, dieux, que vous rendez si forts les faibles; c'est par là, dieux, que vous déjouez les tyrans. Ni tour de pierre, ni murs de bronze battu, ni cachot privé d'air, ni massives chaînes de fer ne sauraient entraver la force de l'âme. Une existence fatiguée de ses barrières terrestres a toujours le pouvoir de s'affranchir. Si je sais cela, le monde entier saura que cette part de tyrannie que je supporte, je puis la secouer à ma guise. »

Plusieurs traits du caractère de Brutus appartiennent aussi à Cassius; ce n'est pas du premier de ces deux hommes, c'est du second que César dit : « Il lit beaucoup... il pense trop; de tels hommes sont dangereux », et le portrait physique et moral que César continue à faire de Cassius dans son contraste avec Antoine, nous montre un homme presque aussi respectable par l'austérité de sa vie privée que pouvait l'être Brutus lui-même. Si Cassius est loin de la riche humanité de Brutus, s'il ressemble à une sorte de machine logique vivante et formidable, lorsqu'au nom de la doctrine du salut public il inaugure la série des crimes

révolutionnaires en votant froidement pour la mort d'Antoine, cependant l'intelligence chez lui n'a pas complétement tué le cœur. Il aime Brutus d'un amour véritable et profond, d'un amour de frère; quoiqu'il soit son aîné, il subit l'ascendant moral du jeune homme avec une humilité qui l'honore; en toutes choses il lui cède sans longue résistance, même quand la raison est de son côté; et il prend une part si vive à tout ce qui touche son ami, que la chaleur et la sincérité de ses sympathies nous fait presque oublier la faute impardonnable qu'il a commise, en entraînant Brutus dans une aventure qui répugnait à ses instincts.

Chose bien remarquable : en même temps que notre héros fait ainsi quelques pas dans le sens d'une ressemblance morale avec Brutus, celui-ci, de son côté, ne laisse pas que de se rapprocher aussi par instants du caractère de Cassius. Il lui arrive d'être violent, de s'emporter et de commettre une injustice. Oui, Brutus, le juste et le saint, entre momentanément dans une colère peu digne de lui, et commet une injustice. Et à qui fait-il ce tort? à son meilleur ami, à Cassius, qui le chérit comme un frère. Cassius, frémissant, se courbe sous l'orage, et c'est lui qui a le beau rôle jusqu'au moment où Brutus, se repentant de sa colère, est rentré dans sa vraie nature et a prononcé une parole de paix. Cette scène de la querelle et de la réconciliation des deux chefs est l'une des plus belles et des plus mémorables de tout le théâtre de Shakespeare; il n'y en a point qui soit aussi pleine d'instruction sur l'art magistral et vraiment divin de ce premier de tous les peintres de caractères, et sur un secret qui n'appartient qu'à lui entre les poëtes dramatiques. Elle inspirait à Coleridge une admiration sans bornes : « Je ne connais rien dans Shakespeare, écrit ce poëte, qui me laisse davantage sous l'impression que son génie avait quelque chose de surhumain, que cette scène entre Brutus et Cassius. Dans l'hérésie gnostique, l'idée aurait pu s'accréditer, idée moins absurde que la plupart des croyances de cette secte, que Shakespeare, avant de devenir peintre de caractères, avait été employé comme créateur d'âmes par la divinité suprême. »

Voici le canevas de la scène en question, tel que notre poëte le trouvait dans Plutarque :

« Environ ce temps, Brutus envoya prier Cassius de se trouver

en la ville de Sardes : ce qu'il fit, et Brutus, étant averti de sa venue, lui alla au devant avec tous ses amis, et là tout leur exercite(1), étant en armes, les appela tous deux empereurs ; et comme il advient ordinairement en grandes affaires entre deux personnages qui ont l'un et l'autre beaucoup d'amis et tant de capitaines sous eux, ils avoient quelques plaintes et quelques mécontentements l'un de l'autre. Parquoi, devant que faire autre chose, incontinent qu'ils furent arrivés au logis, ils se retirèrent à part en une petite chambre, firent sortir tout le monde et fermèrent les portes sur eux ; et alors commencèrent à se plaindre réciproquement chacun de son compagnon ; et finalement vinrent jusqu'à s'entrecharger et accuser, en se disant haut et clair leurs vérités l'un à l'autre, avec une grande véhémence, et puis à la fin se prirent tous deux à pleurer.

» Leurs amis, qui étoient au dehors de la chambre, les oyant tancer ainsi hautement et se courroucer si aigrement, en furent ébahis et eurent peur qu'ils ne tirassent outre, mais ils avoient défendu que personne n'allât parler à eux. Toutefois un nommé Marcus Faonius... voulut entrer dedans, quoique les serviteurs lui empêchassent l'entrée ; mais il étoit trop malaisé de retenir ce Faonius à quoi que ce fût que sa passion l'incitât ; car il étoit homme véhément et soudain en toutes choses, qui n'estimoit rien la dignité d'être sénateur romain, et combien (2) qu'il usât de cette franchise de parler audacieusement de laquelle faisoient profession les philosophes qu'on appeloit anciennement cyniques, comme qui diroit chiens, si est-ce que le plus souvent on ne trouvoit point son audace fâcheuse ni importune, pour ce qu'on ne faisoit que rire de ce qu'il disoit. Ce Faonius donc alors, malgré les huissiers, poussa la porte au dedans, et entra en la chambre, prononçant avec une grosse voix et avec un accent grave qu'il contrefaisoit expressément, les vers que dit le vieux Nestor en Homère :

Écoutez-moi, et mon conseil suivez.
J'ai plus vécu que tous deux vous n'avez.

» Cassius s'en prit à rire ; mais Brutus le jeta dehors, l'appelant

(1) Armée.
(2) Bien

chien de mauvaise grâce, et chien contrefait à fausses enseignes. Toutefois ils mirent en cet endroit fin à leur conversation et se départirent incontinent d'ensemble...

» Le lendemain, Brutus condamna judiciellement en public et nota d'infamie Lucius Pella, homme qui avoit été préteur des Romains et à qui Brutus avait donné charge, à la poursuite de ceux de Sardis, qui l'accusèrent et convainquirent de pilleries, concussions et malversations en son état. Ce jugement déplut merveilleusement à Cassius, à cause que peu de jours auparavant lui-même avoit seulement admonesté de paroles en privé deux de ses amis atteints et convaincus des mêmes crimes, et en public les avoit absous et ne laissoit point de les employer et de s'en servir comme devant. A l'occasion de quoi il reprenoit Brutus, comme voulant être trop juste et garder trop sévèrement la rigueur des lois en un temps pour auquel il étoit plutôt besoin de dissimuler un petit et de ne pas prendre les choses au pied levé. Brutus, au contraire, lui répondit qu'il se devoit souvenir des ides de mars, auquel jour ils avoient tué César, lequel ne pillait ni ne travailloit pas lui-même tout le monde, mais seulement étoit le support et l'appui de ceux qui le faisoient sous son autorité et sous lui, et que, s'il y a aucune occasion pour laquelle on puisse honnêtement mettre à nonchaloir la justice et le droit, il eût mieux valu laisser dérober et faire toutes choses iniques et contre la raison aux amis de César que de le souffrir aux leurs; car lors on ne nous eût pu, disoit-il, imputer que lâcheté de cœur seulement, et maintenant on nous accusera d'injustice, outre la peine que nous supportons et les dangers auxquels nous nous exposons. »

Nous sommes au quatrième acte de la tragédie. Nous connaissons par conséquent les caractères de Brutus et de Cassius dans leur originalité propre et leurs différences essentielles. Nous savons que Brutus est un idéaliste, d'une humeur calme et douce, aimant aveuglément la justice, ferme et étroit dans l'accomplissement de ce qu'il croit être son devoir; nous savons que Cassius est un politique, violent de sa nature, intéressé, habile et, pourvu qu'il atteigne son but, peu scrupuleux sur le choix des moyens. Voici une occasion offerte par Plutarque d'accentuer encore davantage ces différences; nul doute que n'importe quel autre

poëte que Shakespeare n'en eût profité, retranchant du récit de l'historien tout ce qui pouvait paraître contredire tant soit peu la donnée fondamentale de chaque caractère, et y ajoutant au besoin quelques traits nouveaux propres à la mettre en évidence. Car le premier souci, la grande préoccupation de la plupart des poëtes dramatiques dans la peinture des caractères, c'est l'unité et la clarté. Lorsqu'ils ont conçu un type, ils veulent d'abord l'élever à l'idéal, et pour cela ils le simplifient, ils le généralisent, ils le dépouillent avec soin de toutes ses singularités individuelles, proscrivant très-rigoureusement ces petites contradictions, ces inconséquences légères qui sont les traits fugitifs de la vie et les nuances délicates de la réalité. Ils peignent tous leurs portraits de profil, parce que c'est le profil qui donne le vrai caractère, l'élément fondamental et constant de la figure humaine.

Telle n'est point la méthode de Shakespeare. Il est si parfaitement sûr de son pinceau, qu'il ne craint jamais de peindre ses portraits de face, dans la mobilité de leur physionomie. Ce qu'il cherche avant tout, ce n'est pas la clarté et l'unité, c'est la vérité et la vie. Une vérité, a-t-on dit, n'est vraie que lorsqu'on y a fait entrer son contraire; en d'autres termes, tout ce qui est tranché et absolu est faux; la vérité complète ne se trouve que dans les tempéraments et dans les nuances : Shakespeare porte la vérité de ses caractères jusqu'à ce degré de perfection, de richesse et de plénitude, où ils renferment en eux-mêmes *leur propre contradiction.*

Il sait que, dans la vie, les hommes ne sont pas toujours logiques et conséquents avec eux-mêmes; il connaît la fragilité des plus forts et des meilleurs d'entre eux : il va donc nous montrer Brutus momentanément infidèle à sa nature, infidèle à ses principes, beaucoup moins raisonnable qu'un homme qui lui est moralement très-inférieur, et, dans sa querelle avec Cassius, c'est au juste qu'il donnera hardiment tous les torts.

Brutus a tort, au fond comme dans la forme. Il n'a pas le droit d'exiger de ses lieutenants, au milieu de l'horrible confusion d'une guerre civile allumée par sa faute, une rectitude de conduite qu'il n'a pas eue lui-même. Le premier il a donné l'exemple de la licence en sortant violemment de la légalité par un crime : appartient-il au meurtrier de César de dire à la violence et au désordre : *Jusqu'ici, mais pas plus loin?* Il reproche à Cassius

de s'être procuré l'argent nécessaire aux frais de la campagne par des moyens malhonnêtes : je ne voudrais pas atténuer la culpabilité de Cassius; mais, au fond, le vrai coupable, c'était la guerre. Qui veut rester les mains pures ne doit point faire la guerre, et qui ose la commencer une fois doit prendre franchement son parti de commettre plus d'une action qui fera gémir l'honnêteté. La guerre commencée, il fallait absolument de l'argent; il en fallait n'importe par quels moyens. Brutus lui-même en sentait si bien la nécessité, que ses griefs contre Cassius tombant, par une chute soudaine, de la sphère sublime et pure des principes dans des considérations prosaïques et personnelles, il reproche amèrement à son collègue de lui avoir refusé l'argent qu'il demandait.

Étonné de tant d'injustice, Cassius se modère et se contient. Ses ripostes, d'abord vives, s'amortissent peu à peu; il se calme et essaye de calmer son ami. On dirait qu'il a le sentiment de l'état maladif du pauvre Brutus; il a compris que c'est là une excitation anomale et passagère qui finira par tomber d'elle-même et dont la cause morale lui sera expliquée.

L'explication arrive, en effet. Brutus, revenu à lui-même, tend la main à son frère; et alors seulement, quand la paix est faite, celui-ci l'entend prononcer d'une voix sourde trois mots auxquels sa grande et silencieuse douleur n'ajoute rien, mais qui rendent suffisamment compte du trouble profond de son âme : « Portia est morte. » A cette navrante nouvelle, Cassius comprend tout, oublie tout et s'écrie avec une abnégation sublime : « Comment ne m'avez-vous pas tué quand je vous contrariais ainsi ! » C'est lui, l'offensé, qui demande pardon à Brutus. Le deuil de son ami devient son propre deuil et la réconciliation de ces deux grands hommes est scellée par les larmes qu'ils donnent l'un et l'autre à Portia. Telle est, dans ses traits principaux, cette scène étonnante du quatrième acte, digne d'une admiration éternelle et dont aucun commentaire n'atteindra jamais le fond.

CASSIUS, *entrant dans le camp près de Sardes et s'adressant à Brutus.* — « Très-noble frère, vous m'avez fait tort.

BRUTUS. — Dieux que j'atteste, jugez-moi ! Ai-je jamais eu

des torts envers mes ennemis? Comment donc puis-je avoir fait tort à un frère?

CASSIUS. — Brutus, cet air sévère qui est dans vos habitudes dissimule des torts, et quand vous en avez...

BRUTUS. — Cassius, modérez-vous; exposez avec calme vos griefs... je vous connais bien. Ne nous querellons pas sous les yeux de nos deux armées, qui ne doivent voir que de l'amitié entre nous. Faites retirer vos soldats; puis, dans ma tente, Cassius, vous expliquerez vos griefs, et je vous écouterai.

CASSIUS, *à son serviteur.* — Pindarus, dites à nos commandants de replier leurs troupes à quelque distance.

BRUTUS, *à son serviteur.* — Faites de même, Lucius. Et que personne n'approche de notre tente avant que notre conférence soit terminée. Que Lucilius et Titinius gardent notre porte.

(*Dans la tente de Brutus. Lucilius et Titinius sont en faction à l'entrée de la tente.*)

CASSIUS. — Que vous m'avez fait tort, voici ce qui le prouve: vous avez condamné et flétri Lucius Pella pour avoir accepté des présents des Sardiens; et cela, au mépris de la lettre par laquelle j'intercédais pour cet homme qui m'était connu.

BRUTUS. — Vous vous êtes fait tort à vous-même en écrivant pour une pareille affaire.

CASSIUS. — Dans un temps comme le nôtre, il ne convient pas que la plus légère infraction soit si scrupuleusement pesée.

BRUTUS. — Permettez-moi de vous le dire, Cassius, on vous reproche à vous-même d'avoir des démangeaisons aux mains, de trafiquer de vos offices et de les vendre pour de l'or à des indignes.

CASSIUS. — Moi, des démangeaisons aux mains! En parlant ainsi, vous savez bien que vous êtes Brutus; sans quoi, ce serait, par les dieux, votre dernière parole.

BRUTUS. — Le nom de Cassius couvre cette corruption, et voilà pourquoi le châtiment voile sa face.

CASSIUS. — Le châtiment!

BRUTUS. — Souvenez-vous de mars, souvenez-vous des ides de mars! N'est-ce pas au nom de la justice qu'a coulé le sang du grand Jules? Entre ceux qui l'ont poignardé, quel est le scélérat qui a touché son corps pour autre chose que pour la justice?

Quoi! nous qui avons frappé le premier homme de l'univers pour avoir soutenu des brigands, nous irons maintenant souiller nos doigts de concussions infâmes et vendre la magnifique carrière de notre gloire immense pour le vil métal qui peut tenir dans une main crispée! J'aimerais mieux être un chien aboyant à la lune que d'être un pareil Romain.

CASSIUS. — Brutus, ne me poussez pas à bout; je ne l'endurerai point. Vous vous oubliez, en prétendant me tracer mon devoir. Je suis un soldat, moi, plus ancien que vous au service, plus capable que vous de faire des choix.

BRUTUS. — Allons donc, vous ne l'êtes point, Cassius.

CASSIUS. — Je le suis.

BRUTUS. — Je dis que vous ne l'êtes point.

CASSIUS. — Ne me poussez pas davantage, je m'oublierais. Songez à votre sûreté; ne me provoquez pas plus longtemps.

BRUTUS. — Arrière, homme de rien!

CASSIUS. — Est-il possible?...

BRUTUS. — Écoutez-moi, car je veux parler. Est-ce à moi de céder à votre colère étourdie? Est-ce que je vais m'effrayer des grands yeux d'un forcené?

CASSIUS. — O dieux! ô dieux! faut-il que j'endure tout ceci?

BRUTUS. — Tout ceci, oui, et plus encore. Enragez jusqu'à ce qu'éclate votre cœur superbe; allez montrer à vos esclaves combien vous êtes colère, et faites trembler vos subalternes! Faut-il que je me dérange pour vous? Faut-il que je me taise et que je rampe sous votre mauvaise humeur? Faut-il, par hasard, que je vous fasse patte de velours? Par les dieux! vous digérerez le venin de votre bile, dussiez-vous en crever; car, de ce jour, je veux m'amuser, je veux rire de vous chaque fois que vous vous mettrez dans ces fureurs de guêpe.

CASSIUS. — En est-ce donc venu là?

BRUTUS. — Vous vous dites meilleur soldat que moi : prouvez-le; justifiez votre bravade, cela me fera grand plaisir. Pour ma part, je prendrai volontiers leçon d'un galant homme.

CASSIUS. — Vous me faites tort, vous me faites tort en tout, Brutus. J'ai dit plus ancien soldat et non meilleur. Ai-je dit meilleur?

BRUTUS. — Quand vous l'auriez dit, peu m'importe.

CASSIUS. — Quand César vivait, il n'aurait pas osé me traiter ainsi.

BRUTUS. — Paix, paix! Vous n'auriez pas osé le provoquer ainsi.

CASSIUS. — Je n'aurais pas osé!

BRUTUS. — Non.

CASSIUS. — Quoi! pas osé le provoquer?

BRUTUS. — Sur votre vie, vous ne l'auriez pas osé.

CASSIUS. — Ne présumez pas trop de mon affection; je pourrais faire ce que je serais fâché d'avoir fait.

BRUTUS. — Vous avez fait ce que vous devriez être fâché d'avoir fait. Vos menaces ne me terrifient point, Cassius; car je suis si fortement armé d'honnêteté, qu'elles passent près de moi comme un vain souffle que je ne remarque pas. Je vous ai envoyé demander certaines sommes d'or que vous m'avez refusées; car, moi, je ne sais pas me procurer de l'argent par de vils moyens. Par le ciel! j'aimerais mieux monnayer mon cœur et couler mon sang en drachmes que d'extorquer de la main durcie des paysans leur misérable obole par des voies iniques. Je vous ai envoyé demander de l'or pour payer mes légions, et vous me l'avez refusé : était-ce un acte digne de Cassius? Lorsque Marcus Brutus deviendra assez sordide pour refuser à ses amis ces vils jetons, dieux, soyez prêts à le broyer de vos foudres!

CASSIUS. — Je ne vous ai pas refusé.

BRUTUS. — Si fait.

CASSIUS. — Non; il n'était qu'un imbécile, celui qui a rapporté ma réponse... Brutus m'a brisé le cœur. Un ami devrait supporter les faiblesses de son ami; mais Brutus fait les miennes plus grandes qu'elles ne sont.

BRUTUS. — Je ne les dénonce que quand vous m'en rendez victime.

CASSIUS. — Les yeux d'un ami ne devraient pas voir ces fautes-là.

BRUTUS. — Ceux d'un flatteur ne les verraient pas, parussent-elles aussi énormes que le haut Olympe.

CASSIUS. — Viens, Antoine; et toi, jeune Octave, viens. Vengez-vous sur Cassius seul; car Cassius est las du monde. Haï de celui qu'il aime, bravé par son frère, tancé comme un esclave,

toutes ses fautes observées, enregistrées, apprises et retenues par cœur pour lui être jetées à la face! Oh! je pourrais pleurer de mes yeux toute mon âme! .. Voici mon poignard et voici ma poitrine nue, et, dedans, un cœur plus précieux que les mines de Plutus, plus riche que l'or. Si tu es un Romain, prends-le. Moi qui t'ai refusé de l'or, je te donne mon cœur. Frappe comme tu frappas César; car, je le sais, au moment même où tu le haïssais le plus, tu l'aimais mieux que tu n'as jamais aimé Cassius.

BRUTUS. — Rengainez votre poignard... O Cassius! vous avez pour camarade un agneau. La colère est en lui comme le feu dans le caillou qui, sous un effort violent, jette une étincelle rapide et se refroidit aussitôt.

CASSIUS. — Cassius n'a-t-il donc vécu que pour amuser et faire rire son Brutus, chaque fois qu'un ennui ou une mauvaise humeur le tourmente?

BRUTUS. — Quand j'ai dit cela, j'étais de mauvaise humeur moi-même.

CASSIUS. — Vous le confessez? Donnez-moi votre main.

BRUTUS. — Et mon cœur aussi.

CASSIUS. — O Brutus!...

BRUTUS. — Qu'avez-vous à dire?

CASSIUS. — Est-ce que vous ne m'aimez pas assez pour me supporter avec patience quand cette nature vive que je tiens de ma mère est cause que je m'oublie?

BRUTUS. — Oui, Cassius; et désormais, quand vous vous emporterez contre votre Brutus, il s'imaginera que c'est votre mère qui gronde et vous laissera faire.

VOIX DERRIÈRE LE THÉATRE. — Laissez-moi entrer pour voir les généraux! Il y a désaccord entre eux; il n'est pas bon qu'ils soient seuls. — Vous n'entrerez pas. — Il n'y a que la mort qui puisse m'arrêter.

(*Entre un poète.*)

Honte à vous, généraux! Fi! que prétendez-vous?
Soyez amis, ainsi qu'il sied à deux tels hommes;
Car j'ai vu, j'en suis sûr, bien plus de jours que vous.

CASSIUS. — Ah! ah! que ce cynique rime misérablement!

BRUTUS. — Hors d'ici! drôle, impertinent! hors d'ici!

CASSIUS. — Excusez-le, Brutus, c'est sa manière.

(*Le poëte sort.*)

BRUTUS. — Je prendrai mieux sa manière quand il prendra mieux son temps. Qu'est-il besoin à l'armée de ces baladins stupides? Compagnon, hors dici!... Lucius, une coupe de vin.

CASSIUS. — Je n'aurais pas cru que vous pussiez vous irriter ainsi.

BRUTUS. — O Cassius, je souffre de tant de douleurs!

CASSIUS. — Vous ne faites pas usage de votre philosophie, si vous êtes accessible aux maux accidentels.

BRUTUS. — Nul homme ne supporte mieux le chagrin. Portia est morte.

CASSIUS. — Quoi, Portia?

BRUTUS. — Elle est morte.

CASSIUS. — Comment ne m'avez-vous pas tué quand je vous contrariais ainsi!... O perte insupportable et accablante!... De quelle maladie?

BRUTUS. — Du désespoir causé par mon absence et de la douleur de voir le jeune Octave et Marc-Antoine grossir leurs forces; car j'ai appris cela en même temps que sa mort. Elle en a perdu la raison, et en l'absence de ses familiers elle a avalé du feu.

CASSIUS. — Et elle est morte ainsi!

BRUTUS. — Oui, ainsi.

CASSIUS. — Dieux immortels!

(*Entre Lucius avec du vin et des flambeaux.*)

BRUTUS. — Ne parlez plus d'elle. — Donne-moi une coupe de vin. — Je noie dans cette coupe tout ressentiment, Cassius.

CASSIUS. — Portia, tu nous a donc quittés!

BRUTUS. — Plus un un mot sur elle, je vous prie. »

Lorsqu'on cherche où réside proprement la supériorité incontestable et incontestée de Shakespeare sur tous les autres poëtes dramatiques dans la peinture des caractères, on la trouve, en dernière analyse, dans la largeur de son coup de pinceau. Lui seul ne craint pas d'introduire dans ses portraits ces légers contrastes qui effrayent une logique ordinaire, parce qu'ils semblent en désaccord avec le trait fondamental, mais qui, au fond, renforcent la ressemblance en serrant la réalité de plus près. On

admire la consistance des caractères de Shakespeare, et on a raison de l'admirer; elle est frappante, tandis que les contradictions dont je parle sont presque imperceptibles; mais c'est parce qu'elles sont imperceptibles que la critique doit prendre un soin particulier de les mettre en lumière; à mon avis, ces touches légères et délicates qui, sans détruire l'unité intérieure des caractères, en rompent l'harmonie superficielle, révèlent un art plus profond encore que tout ce qu'on admire.

Qui eût jamais pensé d'avance (pour ne relever que le moindre détail de l'incomparable scène que nous venons de lire) qu'à l'entrée indiscrète de ce sot médiateur, qui vient prêcher aux généraux la concorde quand la concorde est rétablie, le doux et patient Brutus se montrerait le plus exaspéré, et qu'au contraire Cassius, l'homme violent et colère, couvrant l'importun de sa bonté protectrice, dirait : « Excusez-le »? Mais qui peut s'étonner de cette anomalie, eu égard aux circonstances particulières où elle s'est produite? Plutarque a dit le fait, Shakespeare l'a motivé.

Voilà la vérité complète, la vérité vivante. Elle ne s'attache pas à suivre aveuglément, avec la rigueur d'une logique abstraite, un type général et convenu; elle a les yeux ouverts à toutes les modifications que ce type peut subir dans telle ou telle condition donnée. La libéralité de la poésie de Shakespeare pour un personnage en apparence aussi ingrat que Cassius est vraiment merveilleuse; il a réussi à rendre intéressant et même sympathique cet égoïste insensible et dur. C'est qu'en dépit de sa dureté et de son égoïsme, Cassius est homme aussi, et que rien d'humain ne saurait être tout à fait étranger aux créations morales du plus grand des poëtes dramatiques, du seul dont on ait osé comparer l'œuvre à celle de la Divinité.

La poésie est, de sa nature, plus concise et plus profonde, moins diffuse et moins variée que l'histoire. Dans sa façon de traduire Plutarque, Shakespeare a naturellement suivi cette grande loi de la tragédie historique d'être un résumé, une synthèse des faits. Pour tirer du récit de l'historien la matière de ses drames, il a dû procéder par élimination surtout, et en somme il a plus retranché qu'ajouté. Cependant, par suite de cette largeur de touche dans la peinture des caractères que nous

avons signalée comme le trait dominant de son génie, la poésie de Shakespeare a pu être plus hospitalière à l'histoire que celle d'aucun autre poëte.

Cassius était, en philosophie, de la secte d'Épicure; il ne croyait ni à l'autre vie, ni à la providence divine. Cela ne l'a pas empêché, comme Plutarque le raconte, d'adresser une prière mentale à la statue de Pompée en entrant dans le sénat le jour des ides de mars, « ni plus ni moins que si elle eût eu sens et entendement ». Et, aux approches de la bataille de Philippes, le même historien rapporte que des présages sinistres troublèrent l'âme de cet incrédule. Shakespeare n'a eu garde de supprimer une contradiction si naturelle. « O dieux immortels! » s'écrie Cassius bouleversé par la nouvelle de la mort de Portia, et portant instinctivement ses regards en haut. « Messala, » dit-il à un de ses officiers sur les champs de Philippes, avant l'action, « c'est aujourd'hui l'anniversaire de ma naissance; à pareil jour Cassius est né. Donne-moi ta main, Messala... Tu sais combien j'étais fermement attaché à Épicure et à sa doctrine; maintenant je change de sentiment, et j'incline à croire aux présages. Quand nous venions de Sardes, sur notre première enseigne deux aigles se sont abattus; ils s'y sont perchés et, prenant leur pâture des mains de nos soldats, ils nous ont escortés jusqu'ici à Philippes. Ce matin, ils se sont envolés et ont disparu, et à leur place des corbeaux, des corneilles et des milans planent au-dessus de nos têtes, abaissant leurs regards sur nous comme sur des victimes agonisantes. Leur ombre semble un dais fatal sous lequel s'étend notre armée. »

Un désaccord semblable se manifeste entre les doctrines et les sentiments de Brutus, lorsqu'au moment même où il vient de blâmer le suicide il annonce la résolution de se donner la mort s'il perd la bataille à Philippes; mais, à mon avis, ce contraste est trop brusque dans Shakespeare, la transition n'est pas ménagée avec art, et j'aime mieux ici le récit d'Amyot.

Casca.

Avant d'introduire la femme de Brutus, personnage principal malgré la brièveté de son rôle, je voudrais faire une place, dans

nos études psychologiques sur la tragédie de *Jules César*, à deux figures secondaires, mais qui ont leur intérêt, Casca et Cicéron.

Si une pareille expression appliquée au plus impartial des poëtes dramatiques n'était pas un peu imprudente, j'oserais dire que Casca est un type selon le cœur de Shakespeare. C'est d'abord un *humoriste;* j'entends par ce mot, qui sera ultérieurement expliqué (1), qu'il a le sentiment de la comédie humaine et du néant des choses de ce monde. C'est lui qui raconte à Brutus et à Cassius le gros incident de la fête des lupercales, la couronne offerte par Antoine à César; nous avons vu quel accent de moquerie transcendante il donne à ce récit, écouté par deux hommes qui ne sont guère d'humeur à en rire avec lui. Brutus est choqué de cette légèreté de ton; quand Casca s'est éloigné, il exprime sa désapprobation avec la morosité lourdement injuste d'un grave moraliste qui prend tout au sérieux et qui se trompe toujours dans ses jugements sur les hommes : « Comme ce garçon s'est abruti ! » Mais Cassius, autrement perspicace, répond à son ami que les dehors qui le choquent ne sont qu'une apparence, et qu'au fond on peut compter sur Casca pour l'exécution de toute entreprise noble ou hardie. Casca, enrôlé dans la conjuration, justifie bientôt cette opinion de Cassius; c'est lui qui porte au tyran le premier coup de poignard. Ce mélange de belle humeur et d'énergie pratique, cette solidité foncière qui se dérobe sous les grâces de l'esprit, composerait non-seulement un des types favoris de Shakespeare, mais son type de prédilection entre tous, si l'on admet, avec les plus savants commentateurs du poëte, que le roi Henry V, qui exprime le mieux ce caractère, était son idéal.

Casca est en outre un aristocrate, à la façon dédaigneuse d'un *gentleman* anglais. Quel mépris élégant, et d'autant plus souverain qu'il parle sans amertume et le sourire aux lèvres, pour la badauderie de la populace et pour ses mains sales, et pour ses bonnets de nuit crasseux, et pour son haleine empestée ! « César en a été presque suffoqué, car il s'est évanoui et il est tombé... Quand il est revenu à lui, il a déclaré que, s'il avait fait ou dit quelque chose de déplacé, il priait Leurs Honneurs de l'attribuer

(1) Sur l'*humour*, voy. au tome II, les trois derniers chapitres de *Molière, Shakespeare et la Critique allemande.*

à son infirmité. Trois ou quatre filles près de moi ont crié : *Hélas! la bonne âme!* et lui ont pardonné de tout leur cœur. Mais il ne faut pas y prendre garde : si César avait poignardé leurs mères, elles n'auraient pas fait moins. »

On trouve dans le récit de Casca une de ces expressions, rares dans le théâtre de Shakespeare, qui semblent bien avoir été inspirées au poëte par un sentiment personnel : « Si la canaille n'a pas applaudi et sifflé César, selon qu'elle était contente ou mécontente de lui, *comme elle en use au théâtre avec les acteurs*, je ne suis pas un homme sincère. » M. Guizot, venant à décrire la populace qui composait le parterre des théâtres anglais au XVIe siècle et que les écrits contemporains désignent sous le nom de *stinkards* (1), ajoute cette remarque : « Le sort des acteurs voués au divertissement d'un tel public devait avoir plus d'un dégoût, et il est permis d'attribuer à ce que Shakespeare en avait souffert cette aversion pour les réunions populaires qui se manifeste dans ses ouvrages avec tant d'énergie. »

Jusqu'à quel point Shakespeare épousait-il les dédains aristocratiques de Casca? jusqu'à quel point s'est-il écarté, dans les peintures qu'il a faites du peuple, de cette impartialité poétique qui est un de ses plus beaux titres de gloire, pour céder à des antipathies personnelles? La question est curieuse, mais elle est prématurée au point où nous en sommes de nos études sur les tragédies romaines ; nous n'y pourrons répondre en connaissance de cause qu'après avoir analysé la pièce de *Coriolan*, où le peuple joue un rôle considérable.

Un dernier trait à noter à propos de Casca, c'est que les prodiges présageant la mort de César font sur lui une impression extraordinaire, bouleversent profondément sa nature et donnent à sa frivolité un tour soudainement méditatif. Chez ce galant homme, l'ironie de l'esprit n'est qu'une enveloppe aimable et superficielle, qui tombe à la première circonstance sérieuse, laissant voir le cœur tel qu'il est.

Cicéron.

Cicéron ne paraît dans la tragédie que pour faire raconter à

(1) Puants.

Casca les prodiges dont il vient d'être témoin, et pour répondre au religieux effroi du narrateur par une banalité philosophique. « En effet, dit-il, c'est une époque étrange ; mais les hommes interprètent les choses à leur manière, et leurs interprétations peuvent s'éloigner beaucoup du sens véritable des événements. » Voilà une réflexion peu compromettante ; mais cette insignifiance même semble être dans la donnée du personnage tel que le poëte l'a conçu, et si d'ailleurs l'orateur romain ne dit pas grand'chose de lui-même, il est deux fois question de lui dans la pièce en termes assez explicites pour faire bien connaître son faible et ses défauts. Casca ayant conté la scène de la couronne offerte à César et refusée par lui : « Cicéron a-t-il dit quelque chose ? demande Cassius. — Oui, il a parlé grec. — Quel sens avaient ses paroles ? — Ma foi, si je puis vous le dire, je ne veux jamais vous revoir en face. Ceux qui l'ont compris souriaient en se regardant et secouaient la tête ; mais en vérité c'était du grec pour moi... Adieu. Il y a eu encore bien d'autres sottises, mais je ne m'en souviens plus. » On a trouvé ridicule cette idée de Skakespeare de faire parler grec à Cicéron, sans songer que c'était peut-être là un trait de caractère. Parler grec dans des circonstances pareilles, c'est-à-dire parler de façon à n'être point compris de la foule et à faire sourire d'un air fin ceux qui le comprenaient, voilà une habileté, une prudence tout à fait conformes au type, plus ou moins juste historiquement, mais traditionnel en poésie, de l'ami d'Atticus. Voltaire n'a pas une plus haute opinion de l'homme, lorsqu'il fait dire à Brutus dans sa tragédie :

Cicéron, qui d'un traître a puni l'insolence,
Ne sert la liberté que par son éloquence :
Hardi dans le sénat, faible dans le danger,
Fait pour haranguer Rome et non pour la venger,
Laissons à l'orateur qui charme sa patrie
Le soin de nous louer quand nous l'aurons servie.

« Les conjurés, écrit Plutarque, ne découvrirent rien de leur dessein à Cicéron, combien (1) que ce fût le personnage que plus ils aimoient et auquel plus ils se fioient, de peur qu'outre ce que de nature il avoit faute de hardiesse, lui ayant encore l'âge apporté de la crainte davantage, il ne rabattît, par manière de

(1) Bien.

dire, et n'émoussât la pointe de leur délibérée action et refroidît l'ardeur de leur entreprise, laquelle avoit principalement besoin d'être chaudement exécutée, en voulant par discours de raison réduire toutes choses à si grande sûreté qu'il n'y eût aucun doute. » Prétention absolument contraire à l'esprit d'entreprise et à toute espèce d'activité; Hamlet ne fait rien, parce qu'il veut *par discours de raison réduire toutes choses à si grande sûreté qu'il n'ait plus aucun doute.* Dans la tragédie que nous étudions, Cassius, étourdi une fois et manquant de pénétration (l'étourderie, après tout, pourrait bien être le fait du poëte), commence par être d'avis d'enrôler Cicéron parmi les conjurés :

« Que pensez-vous de Cicéron? Le sonderons-nous? Je crois qu'il nous soutiendra très-énergiquement.

CASCA. — Ne le laissons pas en dehors.

CINNA. — Non, certes.

MÉTELLUS. — Oh! ayons-le pour nous : ses cheveux d'argent nous vaudront la bonne opinion des hommes et nous achèteront des voix pour louer nos actes. On dira que son jugement a guidé nos bras. Notre jeunesse et notre imprudence disparaîtront ensevelies dans sa gravité.

BRUTUS. — Oh! ne le nommez pas; ne nous ouvrons point à lui. Jamais il ne voudra poursuivre ce que d'autres ont commencé.

CASSIUS. — Eh bien, laissons-le en dehors. »

L'antipathie naturelle que Brutus, en dépit des relations de l'amitié, avait pour Cicéron le fait ici deviner plus juste sur son compte que Cassius lui-même, le grand connaisseur en hommes. Les purs littérateurs comme Cicéron, curieux avant tout d'orner leur intelligence, ne sont guère estimés des stoïciens comme Brutus, dont l'activité est toute morale. « L'amitié de Cicéron avec Brutus, nous dit M. Boissier (1), a été pleine de troubles et d'orages, et, malgré la communauté de leurs opinions, il s'est élevé plus d'une fois entre eux des discussions violentes. Leurs dissentiments s'expliquent par la diversité de leurs caractères. Jamais deux amis ne se ressemblèrent moins. Il n'y avait pas d'homme qui semblât plus fait pour la société que Cicéron; il y apportait toutes les qualités qui sont nécessaires pour y réussir,

(1) *Cicéron et ses Amis.*

une grande flexibilité d'opinion, beaucoup de tolérance pour les autres, assez de facilité pour lui-même, le talent de manœuvrer avec aisance entre tous les partis, et une certaine indulgence naturelle qui lui faisait tout comprendre et presque tout accepter. Quoiqu'il ait fait de bien mauvais vers, il avait un tempérament de poëte, une étrange mobilité d'impressions, une sensibilité irritable, un esprit souple, étendu, rapide, qui concevait promptement, mais abandonnait vite ses idées, et d'un bond passait d'un extrême à l'autre. Il n'a pas pris une seule résolution grave dont il ne se soit repenti le lendemain. Toutes les fois qu'il embrassait un parti, il n'était vif et décidé qu'au début, et allait toujours en s'attiédissant. »

Cicéron est donc laissé en dehors de la conjuration, pour le motif que donne Brutus : *Jamais il ne voudra poursuivre ce que d'autres ont commencé*. Mais commence-t-il quelque chose lui-même? Non, il reste inactif, conduite toujours coupable dans les temps de troubles civils ; car alors la pure sagesse n'est qu'égoïsme et il faut savoir se jeter sans réserve du côté où est la moindre folie. Cependant sa destinée est de périr violemment, comme ceux qui ont pris les armes et qui luttent, mais avec cette différence que leur trépas est honorable, tandis que sa fin est sans gloire. Telle est la moralité de la mort de Cicéron dans la tragédie de Shakespeare.

Portia.

J'arrive au personnage de Portia. Ce n'est pas dans Shakespeare, c'est dans Plutarque que cette digne compagne de Brutus me paraît la plus belle et la plus intéressante à étudier. Sans doute le poëte a communiqué la vie supérieure du drame au récit de l'historien, il a donné plus d'accent aux paroles et plus de relief aux actions de l'héroïne, mais il n'a pu ajouter aucun trait de quelque importance à son caractère. Le portrait de Portia, comme celui de Brutus, est déjà dans l'histoire un tableau complet, achevé, que la poésie peut enrichir de ses couleurs, mais dont elle ne saurait perfectionner le dessin dans ses lignes essentielles. Il faut dire cela bien haut, il faut laisser à Plutarque tous ses avan-

tages dans une lutte qui n'est point égale et où le plus beau succès de l'auteur grec semblait ne pouvoir consister qu'à ne pas être entièrement vaincu. Non-seulement la peinture du poëte ne me semble pas avoir sur celle de l'historien une supériorité éclatante; mais je trouve qu'il est resté un peu en arrière de son modèle et qu'il n'a pas rendu toutes ses beautés, dont quelques-unes apparemment étaient spéciales au genre narratif et rebelles à une traduction dans le langage du drame. Il faudrait tout le parti pris d'une approbation systématique pour ne pas regretter dans la tragédie de Shakespeare l'absence de l'admirable scène où Brutus et Portia se disent adieu à Élée :

« Estant ja la ville de Rome divisée en deux parts, les uns se rangeants du côté d'Antonius et les autres du côté du jeune César, et les gens de guerre vendants leur service, ne plus ne moins qu'à un encan, à qui plus leur offroit, Brutus desesperant que les affaires se pussent bien porter, delibera de sortir d'Italie, et s'en alla à pied par le pays de la Lucanie en la ville d'Elea, qui est assise sur le bord de la mer, là où Porcia, estant sur le point de se partir d'avec luy pour s'en retourner à Rome, taschoit le plus qu'elle pouvoit à dissimuler la douleur qu'elle en portoit en son cœur : mais un tableau la descouvrit à la fin, quoy qu'elle se fust au demeurant jusques-là toujours constamment et vertueusement portée. Le subjet de la peinture était pris des narrations grecques, comment Andromache accompagnoit son mary Hector, ainsi qu'il sortoit de la ville de Troie pour aller à la guerre, et comment Hector luy rebailloit son petit enfant : mais elle avoit les yeux et le regard tousjours fichés sur luy. La conformité de cette peinture avec sa passion la fit fondre en larmes, et retournant plusieurs fois le jour à revoir cette peinture, elle se prenoit toujours à pleurer. Ce que voyant, Acilius, l'un des amis de Brutus, récita les vers qu'Andromache dit à ce propos en Homère :

Hector, tu tiens lieu de père et de mère
En mon endroit, de mary et de frère (1).

Adonc, Brutus en se souriant : Voire mais, dit-il, je ne puis de

(1) En prose : « Pour toi, Hector, tu me tiens lieu d'un père et d'une mère vénérée et d'un frère, et tu es mon époux florissant de jeunesse. »

ma part dire à Porcia ce qu'Hector répondit à Andromache au mesme lieu du poëte :

> Il ne te faut d'autre chose mesler
> Que d'enseigner tes femmes à filer.

Car il est bien vrai que la naturelle faiblesse de son corps ne luy permet pas de pouvoir faire les mêmes actes de prouesse que nous pourrions bien faire, mais de courage elle se portera aussi vertueusement en la défense du pays, comme l'un de nous. »

La Portia de Plutarque, par sa manière d'entendre et de pratiquer l'amour conjugal, nous représente certainement le plus beau type d'épouse qu'il soit possible de concevoir; et pourtant cette femme appartient à la société antique. L'opinion communément répandue, avant que d'importantes publications, parmi lesquelles il faut citer surtout l'ouvrage de M. Havet sur les origines du christianisme (1) et celui de M. Boissier sur la religion romaine (2), eussent commencé à populariser des notions plus justes sur ce point, était qu'il existe un abîme entre l'ancienne et la présente condition des femmes, que l'antiquité classique les méprisait, et que le respect de la femme est dans le monde une importation germanique et chrétienne.

A l'appui de ce préjugé, les preuves, en apparence, ne manquent pas. Si nous consultons les législations de la Grèce et de Rome, nous y voyons les femmes partout maintenues dans un misérable état d'infériorité légale. Jamais elles ne sont libres d'agir seules et de disposer d'elles-mêmes. « Dans le mariage tel que les anciens le comprenaient, écrit M. Lallier, auteur d'une thèse intéressante sur *la Condition de la femme dans la famille athénienne au* V^e^ *et au* VIe *siècle* (3), la personne de la femme n'est rien. On ne consulte pas ses sentiments; elle n'est pas choisie pour elle-même, mais acceptée comme un instrument nécessaire à la conservation de la famille et de la cité. Il semble qu'elle ne puisse pas rendre d'autre service et qu'elle soit incapable d'aucune

(1) *Le Christianisme et ses Origines*, 2 vol. in-8°. Paris, Michel Lévy, 1871.
(2) *La Religion romaine d'Auguste aux Antonins*, 2 vol. in-8°. Paris, Hachette 1874.
(3) Paris, 1875.

autre vertu; sa tâche est remplie quand elle a donné le jour à des fils... Il n'est question ni d'inclination mutuelle ni de convenances d'affection; les deux époux ne s'unissent pas pour mettre en commun leurs pensées et leurs sentiments, pour se soutenir l'un l'autre dans les épreuves de la vie; ils s'acquittent d'une obligation à la fois patriotique et religieuse. L'homme n'est isolé ni dans la famille ni dans la cité; chargé de continuer le passé et de préparer l'avenir, il doit engendrer des fils qui offriront après lui les sacrifices domestiques et prendront sa place dans les rangs des citoyens... Du moment que le mariage n'est plus qu'un devoir civique, une obligation à laquelle on ne peut se soustraire sans être criminel envers la religion et envers l'État, le charme de la vie domestique est supprimé et du même coup l'influence de la femme amoindrie. L'Athénien se prêtait au mariage comme on s'acquitte d'une dette, sans empressement et d'assez mauvaise grâce. Il introduisait une épouse légitime dans sa maison, parce que l'intérêt de la république l'exigeait; du reste il mesurait strictement la part qu'elle aurait dans son existence, et, une fois ces limites tracées, ne s'embarrassait pas davantage du soin de sa famille. » A Rome, le censeur Métellus, au temps des Gracques, prêchait à ses concitoyens le mariage en ces termes, cités par Montesquieu et souvent répétés depuis : « Citoyens, si nous pouvions vivre sans femmes, nous nous passerions tous de cet embarras, *ea molestia careremus;* mais, puisque la nature a voulu qu'il fût aussi impossible de s'en passer qu'il est désagréable de vivre avec elles, sachons sacrifier les agréments d'une vie si courte aux intérêts de la république qui doit durer toujours. »

Si, après les législateurs, nous consultons les philosophes, nous trouverons dans leurs écrits une quantité de textes méprisants pour les femmes et où l'idée du mariage est indignement rapetissée. Socrate disait à un de ses amis, comme la chose du monde la plus naturelle : « Y a-t-il quelqu'un à qui tu parles moins qu'à ta femme? » — « Lorsque Platon veut tracer le tableau d'une société démocratique « à laquelle ses magistrats, comme de mauvais échansons, ont versé la liberté toute pure », et qui s'en est enivrée jusqu'à perdre entièrement la raison, il y représente l'esclave refusant d'obéir à son maître et la femme qui prétend s'égaler à son mari. Voilà ce qui lui semble le comble

du désordre dans un État mal ordonné! Aristote est plus insolent encore : « Assurément, dit-il, il peut y avoir des femmes et des esclaves qui soient honnêtes; cependant on peut dire d'une façon générale que la femme est d'une espèce inférieure, et l'esclave un être tout à fait méchant. » Les philosophes de Rome, dans leurs ouvrages théoriques, ne s'expriment pas autrement que ceux de la Grèce (1). »

Et lorsque après avoir lu ces impertinences, on entre, avec Tacite, dans le monde nouveau de la Germanie, si plein de vénération pour les femmes, si pénétré du sentiment de la majesté du mariage, le contraste paraît absolu. Plus tard le christianisme vint donner la plus haute consécration à l'idée germanique, si bien que l'expression suprême du respect de la femme peut être cherchée dans ce trait de la biographie d'un mystique allemand du moyen âge :

« Un jour, il rencontra une femme dans la rue la plus sale de la ville, et se mit aussitôt les pieds dans la boue pour la laisser passer par le seul endroit qui fût sec. Celle-ci, voyant cet acte d'humilité, lui dit : Mon père, que faites-vous? vous êtes prêtre et religieux; pourquoi me céder le chemin, à moi qui ne suis qu'une faible femme? Frère Henri répondit : Ma sœur, j'ai l'habitude d'honorer et de vénérer toutes les femmes, parce qu'elles rappellent à mon cœur la puissante reine du ciel, la mère de mon Dieu (2). »

Cependant, c'est une erreur de considérer en bloc l'antiquité classique comme ayant méprisé la femme et comme ne s'étant pas montrée capable de concevoir le but élevé et moral du mariage; il y a sur ce point bien des réserves et des distinctions à faire : distinction entre les lois et les mœurs, entre les paradoxes des philosophes et le sentiment commun, entre l'âge héroïque de la Grèce et les temps qui l'ont suivi, distinction enfin entre Athènes et Rome.

En étudiant de près la vie des sociétés antiques, on trouve que la législation et l'usage étaient souvent en désaccord, que les mœurs traitaient la femme beaucoup plus favorablement que les

(1) Gaston Boissier, *ouvrage cité*, t. II, p. 222.
(2) Heinrich, *Histoire de la littérature allemande*, t. I, p. 308.

lois, et que dans ce conflit c'est en définitive la loi qui a été vaincue. De nos jours même, remarque ingénieusement M. Lallier, « aurait-on une juste idée de l'importance dont jouit la femme dans la société française, si l'on s'en tenait aux articles de notre code civil qui définissent les droits et les devoirs des époux? » Les paradoxes des philosophes ne signifient rien. Le bon et le mauvais naturel des femmes est un lieu commun sur lequel il se débite autant de sottises aujourd'hui que dans l'antiquité, et tout se ramène en dernière analyse à cette sentence d'Hésiode, judicieuse comme une maxime des sept sages : « Il n'y a rien de meilleur au monde qu'une bonne femme, il n'y a rien de pire qu'une mauvaise. » Si Aristote, au xvᵉ chapitre de sa *Poétique*, appelle la femme « un être d'une espèce inférieure », ailleurs il parle de la tendresse des époux et de l'accord des âmes nécessaire au bonheur, et il fait une distinction pleine de goût entre les animaux, chez lesquels l'alliance n'a pour but que la propagation de la race, et l'espèce humaine, où le mariage est le principe de la vie de famille. Si Sénèque, de sa docte plume, formule cette grave absurdité : « Aimer sa femme est un excès; le sage doit s'attacher à sa femme par raison et non par affection, » Pythagore, six siècles avant Sénèque, disait avec une grande élévation de sentiments et de pensée : « C'est avec amour que l'homme doit regarder la femme qu'il a arrachée au foyer paternel et conduite dans sa maison comme une suppliante, sous la protection et sous le regard des dieux; c'est avec amour que la femme obéira à son mari, considérant que ses parents lui ont permis d'aimer son mari plus qu'eux-mêmes, qui sont les auteurs de ses jours. »

Quelles femmes furent jamais entourées de plus de respect que celles du monde héroïque d'Homère? Mais il y eut ensuite à cet égard dans les mœurs de la Grèce une altération grave; d'où il suit que la distinction la plus importante à faire, quand on parle de la condition des femmes dans l'antiquité, est celle d'Athènes et de Rome.

A Rome, les femmes étaient beaucoup plus considérées qu'à Athènes. Les Athéniens renfermaient leurs femmes dans le *gynécée;* Périclès, s'adressant à elles à la fin d'un discours public, leur disait : « Quant à vous, femmes, ce qu'il y a de plus honorable pour vous, c'est qu'il n'en soit rien dit et que les

hommes ne sachent pas même si vous avez des vertus ou des vices. » Rome ne connaissait pas le gynécée; elle estimait assez la femme pour l'associer franchement à la vie de l'homme, et c'est dans l'*atrium*, centre de l'habitation romaine, salle commune où se réunissait la famille, où étaient reçus les amis et les étrangers, que la femme mariée, la *matrone*, comme disaient avec vénération les Romains, siégeait à côté de son époux. Les Romains s'étaient toujours fait une idée élevée du mariage, ils le regardaient comme le mélange de deux vies; n'est-ce pas à leurs jurisconsultes eux-mêmes qu'appartiennent ces belles définitions : « Le mariage est une association pour la poursuite des choses humaines et divines... *juris humani et divini communicatio... uxor socia humanæ rei atque divinæ?*

L'importance personnelle des femmes dans la société romaine alla sans cesse en augmentant. C'est à la fin de la république et au commencement de l'empire qu'elles jouent le plus grand rôle dans l'histoire. « Elles ont part aux conspirations, aux guerres civiles, écrit M. Saint-Marc Girardin (1) : voyez Servilie dans la *Guerre de Catilina* de Salluste; voyez Fulvie dans les proscriptions. Elles ont part aussi aux intrigues de la cour d'Auguste et des autres Césars : voyez Livie et Agrippine. Les unes se servent de leur nouvelle indépendance pour le plaisir, d'autres pour l'ambition, quelques-unes pour la dignité conjugale... Voyez Pauline, qui veut mourir avec Sénèque; voyez Arria, qui, pour encourager son mari à se tuer, se frappe elle-même d'un poignard, le tire tout sanglant de sa poitrine et le donne à son mari en lui disant : « Prends, Pœtus, cela ne fait pas de mal. »

Portia appartenait à cette race héroïque. Mais ce qui plaît surtout dans cet admirable caractère, c'est que chez elle, comme chez Brutus son mari, l'héroïsme n'avait supprimé aucun des sentiments naturels de l'humanité. Rien de moins théâtral que son stoïcisme. Elle avait une sensibilité excessive, c'est ce qui l'a tuée. Nous en avons vu précédemment les preuves dans son angoisse mortelle le matin des ides de mars, et tout à l'heure encore dans l'adieu trempé de larmes qu'elle fait à Brutus quittant l'Italie. Nous savons qu'elle est morte de douleur, selon l'ex-

(1) *Cours de littérature dramatique*, t. IV, p. 262.

pression même de Brutus, et que son suicide a eu pour cause la folie du désespoir. — Voici maintenant ce que Plutarque nous raconte de son héroïsme conjugal :

« Porcia étoit fille de Caton et épousa Brutus qui étoit son cousin... Cette jeune dame étant savante en la philosophie (1), aimant son mari, et ayant le cœur grand, joint avec un bon sens et une prudence grande, ne voulut point attenter d'interroger son mari de ce qu'il avoit sur le cœur, que premièrement elle n'eût fait une telle épreuve de soy-même : elle prit un petit ferrement, avec lequel les barbiers ont accoutumé de rogner les ongles, et ayant fait sortir de la chambre toutes les femmes et servantes, elle se fit une plaie bien profonde dedans la cuisse, tellement qu'il en sortit incontinent une grande effusion de sang, et tantôt après pour l'âpre douleur de cette incision la grosse fièvre la commença à saisir : et voyant que son mari s'en tourmentoit fort et en étoit en grand émoi, au plus fort de sa douleur elle lui parla en cette manière :

» Je (dit-elle), Brutus, étant fille de Caton, t'ai été donnée, non pour être participante de ton lit et de ta table seulement comme une concubine, mais pour être aussi parsonnière et compagne de toutes bonnes et mauvaises fortunes. Or, quant à toi, il n'y a rien à plaindre ni reprendre de ton côté en notre mariage : mais de ma part, quelle démonstration puis-je faire de mon devoir envers toi, et de combien je voudrois faire pour l'amour de toi, si je ne sais supporter constamment avec toi un secret accident, ou un souci qu'il soit besoin de celer fidèlement (2)? Je sais bien que le naturel d'une femme semble communément trop débile

(1) *Savante en la philosophie :* autre différence entre les Athéniennes et les Romaines, toute à l'avantage de celles-ci. La femme mariée instruite se rencontrait à Rome, mais non point à Athènes. Les Athéniens ne pensaient pas qu'il y eût lieu de chercher des occupations intellectuelles pour leurs filles et pour leurs femmes renfermées dans le gynécée et réduites aux soins du ménage. Il y avait à Athènes des femmes très-distinguées par leur savoir, leur esprit, leur éloquence, auprès desquelles les hommes cherchaient les plaisirs de la conversation qu'ils ne trouvaient pas au foyer domestique ; mais c'étaient des femmes libres et des étrangères. Et voilà pourquoi Démosthène disait nettement : « Nous avons des courtisanes pour chercher auprès d'elles les agréments de la vie ; nous avons des épouses pour nous donner des enfants et pour conduire la maison. »

(2) C'est-à-dire : si tu me crois également incapable et de supporter avec toi un accident qui demande le secret, et de recevoir une confidence qui exige de la fidélité...

pour pouvoir sûrement contenir une parole de secret : mais la bonne nourriture (1), Brutus, et la conversation des gens vertueux ont quelque pouvoir de réformer un vice de la nature : et quant à moi, j'ai cela davantage que je suis fille de Caton et femme de Brutus, à quoi néanmoins je ne me fiois pas du tout par ci-devant, jusques à ce que maintenant j'ai connu que la peine même et la douleur ne me sauroient vaincre.

» En disant ces paroles, elle lui montra sa blessure, et lui conta comment elle se l'avoit faite pour s'éprouver elle-même. Brutus fut fort ébahi quand il eut ouï ces paroles, et levant les mains au ciel, fit prière aux dieux de lui faire tant de grâce qu'il pût mener à chef son entreprise, si bien qu'il fût trouvé digne d'être mari d'une si noble dame comme Porcia : laquelle pour lors il réconforta le mieux qu'il put. »

La vraie théorie du mariage, telle que Portia l'expose à Brutus, en lui disant : « Je t'ai été donnée non pour être participante de ton lit et de ta table seulement, mais pour être aussi compagne de toutes bonnes et mauvaises fortunes, » a reçu de Plutarque lui-même son meilleur commentaire dans le traité de ce moraliste sur l'amour. L'écrivain grec proteste contre la doctrine basse et vulgaire qui regarde le mariage simplement comme le moyen de perpétuer la race humaine, et il y voit avant tout l'union de deux cœurs. « Comme des nœuds tirent leur force de ce qu'ils s'enlacent l'un dans l'autre, dit-il, ainsi l'union conjugale se fortifie par une sympathie absolue ; les médecins prétendent que, dans les coups que l'on reçoit, il y a répercussion de la gauche à la droite : de même la femme doit ressentir tout ce que ressent son mari, et réciproquement. »

Shakespeare a traduit dans toute la perfection du langage dramatique la scène racontée par Plutarque. — Portia entre, de grand matin, chez Brutus, qui lui dit :

« Portia, que voulez-vous? Pourquoi vous lever à cette heure? Il n'est pas bon pour votre santé délicate de s'exposer ainsi à l'âpre fraîcheur du matin.

— Ni pour la vôtre non plus. Brutus, vous vous êtes brusquement dérobé de mon lit, et hier soir, à souper, vous vous

(1) Éducation.

êtes levé tout à coup et vous vous êtes mis à marcher, les bras croisés, rêvant et soupirant; et quand je vous ai demandé ce qui vous préoccupait, vous avez fixé sur moi un regard farouche. Je vous ai pressé de nouveau; alors, vous vous êtes gratté la tête et vous avez frappé du pied avec impatience. J'ai eu beau insister, vous n'avez pas répondu; mais, d'un geste de colère, vous m'avez fait signe de vous laisser. J'ai obéi, craignant d'augmenter un courroux qui ne semblait que trop enflammé, et espérant d'ailleurs que c'était uniquement un de ces accès d'humeur auxquels tout homme est sujet à son heure. Cette anxiété ne vous laisse ni manger, ni parler, ni dormir; et si elle avait autant d'action sur vos traits qu'elle a d'empire sur votre caractère, je ne vous reconnaîtrais pas, Brutus. Mon cher seigneur, apprenez-moi la cause de votre chagrin.

— Je ne me porte pas bien; voilà tout.

— Brutus est raisonnable, et s'il avait perdu la santé, il emploierait tous les moyens pour la recouvrer.

— Eh bien, c'est ce que je fais. Ma bonne Portia, retournez à votre lit.

— Brutus est malade? Est-ce donc un bon régime que de se promener demi-vêtu et d'aspirer les humides vapeurs du matin? Quoi! Brutus est malade, et il se dérobe à son lit bienfaisant pour affronter les malignes influences de la nuit, l'air brumeux et impur qui ne peut qu'aggraver son mal? Non, mon Brutus; c'est dans votre âme qu'est le mal qui vous tourmente; et, *en vertu de mes droits et de ma place auprès de vous, je dois en être instruite.* Ah! je vous conjure à genoux, par ma beauté vantée naguère, par tous vos vœux d'amour et par ce vœu suprême qui nous incorpora l'un à l'autre et ne fit qu'un être de nous deux, de me découvrir, à moi qui suis la moitié de vous-même, qui suis vous-même, ce qui pèse ainsi sur votre âme! Quels sont les hommes qui sont venus vous trouver cette nuit? car il en est entré six ou sept, qui cachaient leurs visages aux ténèbres mêmes.

— Ne vous agenouillez pas, ma gentille Portia.

— Je n'en aurais pas besoin, si vous étiez mon gentil Brutus. Dans le pacte de notre mariage, dites-moi, Brutus, y a-t-il cette restriction que je ne dois pas connaître les secrets qui vous

touchent? Ne suis-je un autre vous-même que sous certaines réserves, dans une certaine mesure, pour vous tenir compagnie à table, faire la douceur de votre couche, et causer parfois avec vous? Est-ce que je n'occupe que les faubourgs de votre affection? Si c'est là tout, Portia est la concubine de Brutus, et non son épouse.

— Vous êtes ma vraie et honorable épouse, et vous m'êtes aussi chère que les gouttes de sang qui affluent vers mon triste cœur.

— Si cela était vrai, je saurais ce secret. J'en conviens, je suis une femme, mais une femme que le noble Brutus a prise pour épouse; je suis une femme, mais une femme de bonne renommée, la fille de Caton! Croyez-vous que je ne sois pas plus forte que mon sexe, ayant un tel père et un tel mari? Dites-moi ce que vous méditez, je ne le révélerai point. J'ai fait une forte épreuve de ma fermeté : je me suis volontairement blessée ici à la cuisse. Je puis porter cette douleur avec patience, et pourquoi pas les secrets de mon mari?

— O dieux! rendez-moi digne de cette noble femme! Écoute, écoute; on frappe. Portia, rentre un moment. Bientôt ton sein va recevoir tous les secrets de mon cœur. »

Dans cette belle métamorphose d'une simple narration en scène dramatique, le poëte a naturellement donné plus de saillie à tous les traits du caractère de Portia, et en particulier à son sentiment des droits de l'épouse et de la dignité du mariage. « La Portia de Shakespeare, dit M. Saint-Marc Girardin, est plus hardie que celle de Plutarque à réclamer sa part des périls de son mari, et il y a, dans l'idée qu'elle a de ses droits et de ses devoirs, beaucoup de l'épouse chrétienne, beaucoup même de la femme anglaise. »

Je veux bien qu'elle soit devenue une chrétienne et une Anglaise; mais je ne puis voir entre elle et son prototype qu'une différence de degré, je n'aperçois point de différence de nature. Et ce qui me paraît, je le répète, plus merveilleux encore que la poésie même de Shakespeare, c'est l'existence et la représentation d'un semblable caractère au sein de l'antiquité païenne. Il y a donc eu, dès les temps anciens, des couples qui faisaient honneur au mariage, tout comme il y en a eu, et beaucoup, dans notre âge mo-

derne, qui n'étaient pas précisément conformes à l'idéal décrit par Plutarque. — Si nous sommes curieux d'en voir un qui offre la plus piquante opposition avec le ménage de Brutus et de Portia, c'est encore au théâtre de Shakespeare, répertoire complet de tous les caractères qui sont dans la nature, que nous demanderons ce contraste.

Dans le drame historique de *Henry IV*, Henry Percy, surnommé Hotspur, c'est-à-dire vif éperon, annonce brusquement à sa femme qu'il doit partir dans deux heures, sans lui dire pourquoi il part ni où il va. Lady Percy lui dit alors, comme Portia à Brutus :

« O mon bon seigneur, pour quelle offense ai-je été depuis quinze jours bannie du lit de mon Harry? Dis-moi, mon doux lord, qu'est-ce qui t'ôte l'appétit, la gaieté et le sommeil doré? Pourquoi tiens-tu tes yeux attachés à la terre et tressailles-tu si souvent quand tu es seul? Pourquoi as-tu perdu la fraîcheur de tes joues et abandonné ce qui m'appartient et les droits que j'ai sur toi à la rêverie sombre et à la mélancolie maudite? Pendant tes légers sommeils je veillais près de toi et je t'entendais murmurer des récits de luttes armées, parler en termes de manége à ton destrier bondissant et lui crier : *Courage! en avant!* Et tu parlais de sorties, de retraites, de tranchées, de tentes, de palissades, de fortins, de parapets, de basilics, de canons, de coulevrines, de prisonniers rachetés et de soldats tués, et de tous les incidents d'un combat à outrance. Ton esprit avait si bien guerroyé au dedans de toi et t'avait tellement surmené dans ton sommeil que des perles de sueur ruisselaient sur ton front comme des bulles sur un cours d'eau fraîchement agité; et sur ta face apparaissaient d'étranges contractions, comme on en voit aux hommes qui retiennent leur haleine dans un grand et brusque élan. Oh! qu'annoncent ces présages? Mon seigneur est engagé dans quelque grave affaire, et il faut que je le sache, ou bien il ne m'aime pas.

HOTSPUR. — Holà! *(Entre un valet.)* Guillaume est-il parti avec le paquet?

LE VALET. — Oui, milord, il y a une heure.

— Butler a-t-il amené ses chevaux de chez le shériff?

— Milord, il vient d'en amener un à l'instant même.

— Quel cheval? un rouan brétaudé, n'est-ce pas?

— Oui, milord.

— Ce rouan sera mon trône. Oui, je serai dessus tout à l'heure. O espérance! Dis à Butler de le conduire dans le parc. (*Le valet sort.*)

LADY PERCY. — Mais écoutez-moi donc, milord.

— Que dis-tu, milady?

— Qu'est-ce qui vous entraîne si loin de moi?

— Mon cheval, cher amour, mon cheval.

— Allons, finissez, singe à tête folle. Une belette n'est pas si capricieuse que vous. Sur ma foi, je saurai ce qui vous occupe, Harry, je le saurai, je le veux. J'ai peur que mon frère Mortimer ne se remue pour soutenir ses droits et ne vous envoie chercher. Mais si vous allez...

— Si loin à pied, je serai fatigué, ma chère.

— Allons, allons, perroquito, répondez sans détour à la question que je vous fais. Sur ma foi, je te casserai le petit doigt, Harry, si tu ne veux pas me dire toute la vérité.

— Lâche-moi, lâche-moi; trêve de badinage. T'aimer? je ne t'aime pas, je ne me soucie guère de toi, Kate. Ce n'est point l'heure de s'amuser à la poupée et de jouer des lèvres. Il nous faut des nez en sang; les écus brisés ont seuls cours aujourd'hui. De par le diable, mon cheval! Eh bien, que dis-tu, Kate? que me veux-tu?

— Est-ce que tu ne m'aimes pas? pas du tout vraiment? Eh bien, puisque vous ne m'aimez pas, je ne veux plus m'aimer moi-même. Vous ne m'aimez pas? Ah! dites-moi, parlez-vous sérieusement ou non?

— Allons, veux-tu me voir monter à cheval? Quand je serai en selle, je te jurerai un amour infini. Mais, écoutez bien, Kate; désormais, je ne veux plus que vous me demandiez où je vais ni que vous fassiez des conjectures là-dessus. Je vais où je dois aller, et, pour conclure, il faut que je vous quitte dès ce soir, mignonne Kate. Je vous sais raisonnable, mais raisonnable seulement autant que peut l'être l'épouse de Harry Percy; vous êtes constante, mais femme. Et pour les secrets nulle n'est plus discrète, car je suis bien sûr que tu ne révéleras pas ce que tu ne sais pas. Et voilà jusqu'où va ma confiance en toi, mignonne Kate.

— Comment! jusque-là!

— Pas un pouce au delà. »

Hotspur pensait comme Racine que la femme est « un corps qui n'est que langues », et il eût dit avec La Fontaine :

Rien ne pèse tant qu'un secret;
Le porter loin est difficile aux dames...

Mais je m'arrête ; car, si je me mettais à citer les auteurs français, à commencer par nos grands classiques, je trouverais plus de traits satiriques à l'adresse des femmes dans la littérature d'une seule époque que dans toute l'antiquité grecque ou romaine. Et, ce qui est plus grave, j'y trouverais aussi une perpétuelle tendance, que n'ont eue ni l'Angleterre, ni Rome, ni même la gaie et légère Athènes, à jeter un certain ridicule sur l'état respectable et sacré du mariage.

XII

ANTOINE ET CLÉOPATRE.

Antoine.

Nous l'avons vu à propos de Cassius, Shakespeare, afin d'augmenter la vie et la vérité des caractères, ne craint pas d'introduire dans ses peintures morales une multitude de traits divers *presque* jusqu'à la contradiction. J'ai bien soin, en exprimant cette idée, de l'atténuer toujours par quelque mot restrictif, car il est évident que les contradictions dont il s'agit ne peuvent rien avoir de trop absolu. Elles doivent être assez douces pour qu'il soit possible de les concilier avec la donnée fondamentale de chaque caractère; sans quoi, sous prétexte de variété, on n'aurait qu'anarchie et confusion. Les caractères de Shakespeare ne manquent point aux deux lois essentielles de l'unité et de la clarté; seulement son unité est plus large et plus riche que celle des autres poëtes dramatiques, et sa clarté comporte un mélange extraordinairement hardi de couleurs différentes.

La physionomie d'Antoine se compose d'un si grand nombre de traits divers, qu'on aurait de la peine à s'en faire une idée nette si l'on ne dégageait pas d'abord, entre tous, le trait fondamental et caractéristique. Donnons sommairement la définition essentielle de ce singulier personnage : c'est une noble nature à qui manque le sens moral (1). Qu'est-ce que la noblesse sans moralité? Une telle alliance de mots paraît étrange, cependant elle exprime une chose trop réelle. Il y a des hommes passionnément épris de tout ce qui est beau, belles formes, beaux senti-

(1) « A man of genius without moral fibre. » Dowden, p. 289.

ments, belles actions, beaux caractères, sans avoir au même degré ni même à un degré quelconque le goût pur et simple de ce qui est bien, et sans que l'élément moral qui, selon la doctrine d'un spiritualisme élevé, entre dans la composition de toute beauté véritable et digne de ce nom, ait aucune part de leur amour. Ces hommes seront capables d'enthousiasme pour un beau trait de vertu, non parce qu'il est vertueux, mais parce qu'il est beau; eux-mêmes seront capables d'actes qui ont l'apparence de la vertu : ils pourront être magnifiques, généreux, chevaleresques, héroïques même; mais tout cela n'est qu'un brillant mensonge, car leur conduite n'a point de principe moral, elle est déterminée non par un devoir qui commande à leur conscience, mais par un attrait qui séduit leur imagination. En dehors de la morale du devoir, qui est la seule vraie morale, rien n'est plus connu et plus commun que celle de l'intérêt et celle du plaisir; mais il y a une troisième fausse morale, un peu moins étudiée que les deux autres, un peu moins répandue aussi, et dont Antoine nous offre le type curieux : c'est celle de l'esthétique.

Ce secret de sa nature étant mis en lumière, gardons-nous maintenant de n'y voir que cela, de fermer les yeux sur les autres traits sous prétexte qu'ils sont trop grossiers et trop visibles, et de faire de cet homme, qui était un disciple d'Épicure aussi, un personnage trop raffiné. Antoine avait un corps et un tempérament robustes, « la barbe forte et épaisse, dit Amyot, le front large, le nez aquilin, et apparaissoit en son visage une telle virilité qu'on voit représentée ès médailles et images peintes ou moulées de Hercules. Aussi étoit-ce une chose qui se disoit de toute ancienneté, que la famille des Antoniens étoit descendue d'un Anton, fils de Hercules, de qui elle retenoit et portoit le nom : laquelle opinion il tâchoit à confirmer, non-seulement par la forme et figure naturelle de son corps, qui étoit telle que nous l'avons décrite, mais aussi par la façon de s'habiller et vêtir. » Antoine ressemblait donc à Hercule par tous les côtés que note Amyot; mais il faut ajouter que s'il imitait son grand ancêtre, c'est principalement dans sa relation avec Omphale.

Au reste, la licence de ses mœurs est beaucoup moins choquante dans Shakespeare que dans Plutarque. Le poëte a soigneusement omis tout ce qui pouvait rendre son héros mépri-

sable ou odieux, c'est-à-dire, avec ses crapuleuses débauches, quelques traits, consignés par l'histoire, de cruauté féroce, de violence et de rapine. Il ne lui a laissé que les vices avec lesquels il pouvait plaire.

C'est une nature ouverte, heureuse, expansive, un de ces égoïstes aimables qui désirent la joie de tout le monde comme un élément de leur propre joie. L'entrée en scène de ce don Juan romain dans la tragédie de *Jules César* rappelle presque celui d'Alfred de Musset :

> Tendant sa coupe d'or à ceux qu'il voit sourire,
> Voulant voir leur bonheur pour y chercher le sien.

Ses premières paroles sont pour rassurer César sur le compte de Cassius : « Ne le craignez pas, il n'est pas dangereux, c'est un noble Romain et bien disposé. » Antoine ne demande pas mieux que de vivre en bonne intelligence avec tous les partis, avec les républicains comme avec César. C'est une telle folie, pense-t-il, d'aller se créer par les rancunes, les animosités, les ambitions rivales, ou par un souci exalté de la justice, une existence difficile et amère, quand tout ici-bas nous convie à jouir! L'ambition ne le ronge point; ce n'est pas lui qui dirait : J'aime mieux être le premier dans mon village que le second à Rome; l'unique but de son activité étant le plaisir, il ne désire du pouvoir et des honneurs que ce qu'il lui en faut pour donner librement carrière à ses goûts; or, pour les voluptueux de son espèce, la seconde place est préférable à la première, car on a presque tous les priviléges de la puissance royale sans en avoir les soins. Aussi Antoine reste-t-il avec déférence le *second* de César, et, dès que César est mort, il se hâte d'appeler Octave à la succession du dictateur. Le partage de l'empire convenait à ses vues, et l'idée de tout accaparer pour lui seul n'aurait pu germer dans son cerveau.

Ce n'est pas seulement par calcul qu'Antoine tendait à s'effacer toujours derrière un autre, c'était par une inclination de sa nature. Il était né disciple, je veux dire que son penchant était de céder sans résistance à tout génie qu'il sentait supérieur au sien. Les grandes personnalités, comme celle de Jules César, lui in-

spiraient une dévotion enthousiaste. Sa femme Fulvie, une *virago* qui ne plaisantait pas et qui faisait la guerre en homme pendant qu'il se conduisait à Alexandrie comme une femme, exerçait sur lui un ascendant où la crainte avait sans doute plus de part que l'amour; mais à la nouvelle de sa mort, il la regrette vivement, il s'écrie : « Voilà un grand esprit parti! » Sa sensibilité esthétique s'émeut à son sujet, et il paraît en somme beaucoup moins content d'en être débarrassé que sincèrement touché de la perte d'un si rare caractère. Il y avait quelque chose de plus que la beauté et les charmes de Cléopâtre, il y avait, à n'en pas douter, les mérites intellectuels de cette prodigieuse personne, dans la fascination qu'il subit et qui le subjugua si complétement. Faible, malgré sa force corporelle, « faible, et comme le lierre ayant besoin d'autrui (1) », il lui fallait quelqu'un qu'il pût servir ou adorer. C'est à cet instinct profond qu'on doit rapporter son culte pour un dieu tutélaire, pour le grand Alcide, et les invocations qu'il lui adresse (2).

En présence d'Octave, son associé et bientôt son rival et son ennemi, ses sentiments étaient perplexes : au fond, il détestait et méprisait le neveu de César; ce pâle et imberbe jeune homme, froid, réservé, hypocrite, sans talent et sans courage militaire, était ce qu'il pouvait y avoir de plus antipathique à la nature d'Antoine. « Ce gamin d'Octave », disait Fulvie; Antoine l'appelle « un marmouset romain », qui, « à Philippes, tenait son épée comme un danseur ». Il n'y avait que « ce niais de Lépide », cet « âne qu'on bâte et qu'on débâte », cet homme « nul et incapable, bon à faire des commissions », qui lui inspirât plus de mépris. Mais, en même temps, il lui cédait toujours, il subissait l'ascendant de sa fortune; dans les plaines de Philippes, il suffit à Octave de dire un « Je le veux », pour faire renoncer Antoine à sa résolution, qui était de prendre le commandement de l'aile droite. Lui, le général expert et vaillant, il consentit à commander la gauche de l'armée, poste de seconde importance, et battit Cassius, pendant que son jeune et présomptueux collègue, aussi poltron que maladroit, se faisait battre par Brutus. Plus tard, lorsqu'il s'est enfin décidé à quitter momentanément l'Égypte et

(1) Alfred de Musset.
(2) Gervinus.

Cléopâtre pour retourner à Rome, il offre à Octave « toutes les excuses auxquelles l'honneur lui permet de descendre », et, entrant de lui-même dans les plans de la politique du nouveau César, il se laisse marier à sa sœur Octavie.

« Mon génie étonné tremble devant le sien », dira dans *Britannicus* Néron parlant d'Agrippine. « Dis-moi, demande un jour Antoine à un devin, qui, de César ou de moi, aura la plus haute fortune. — César, répond le devin. Donc, ô Antoine! ne reste pas à ses côtés. Ton démon, c'est-à-dire l'esprit qui t'a en garde, est noble, courageux, fier, sans égal partout où celui de César n'est pas; mais près de lui ton ange tremble comme accablé. Mets donc entre lui et toi une distance suffisante... Si tu joues avec lui à n'importe quel jeu, tu es sûr de perdre; et il a tant de bonheur naturel qu'il te bat contre toutes les chances. Ton lustre s'assombrit dès que le sien brille près de toi. Je te le répète encore : ton génie est tout effrayé quand il te voit près de lui; loin de César il reprend sa grandeur. » Le devin sort, et Antoine se livre au monologue suivant : « Soit science ou hasard, cet homme a dit vrai... Les dés mêmes obéissent à César, et, dans nos jeux, toute ma supériorité s'évanouit devant son bonheur; si nous tirons au sort, il gagne; ses coqs l'emportent toujours sur les miens, quand toutes les chances sont pour moi, et toujours ses cailles battent les miennes dans l'enceinte de la lutte. »

Le personnage d'Antoine remplit deux tragédies romaines de Shakespeare : *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*. Son rôle dans la première est une subordination dévouée et enthousiaste au génie encore vivant d'un grand homme qui n'est plus; son rôle dans la seconde est une subordination passionnée à une reine qui est sa maîtresse.

La réalité de l'affection d'Antoine pour César, la sincérité de la douleur que sa mort violente lui cause, ne peuvent faire l'objet d'aucun doute. Qu'il soit seul, ou avec le messager d'Octave, ou enfin devant les meurtriers, ce sont les mêmes lamentations : « O puissant César! es-tu donc tombé si bas? toutes tes conquêtes, tes gloires, tes triomphes, tes trophées se sont resserrés dans ce petit espace! » C'est le vers de Lamartine :

Il est là!... sous trois pas un enfant le mesure!...

« Adieu », dit-il au mort avec émotion, et se tournant vers les

conjurés : « Seigneurs, j'ignore vos intentions, je ne sais pas quel autre doit perdre ici du sang... Si c'est moi, je ne connais pas d'heure aussi opportune que celle où César est mort, ni d'instruments aussi dignes que ces épées enrichies du plus noble sang de l'univers. Je vous en conjure, si je vous suis à charge, maintenant que vos mains empourprées sont encore fumantes et humides, satisfaites votre volonté! Quand je vivrais mille ans, jamais je ne me trouverai si disposé à mourir. Aucun lieu, aucun genre de mort ne me plaira autant que d'être frappé ici, près de César, par vous, l'élite des grands esprits de ce siècle. »

Sublime dévouement; mais remarquons bien la mise en scène qui enivre l'imagination de notre artiste : être frappé ici, près de César, par les épées enrichies du plus noble sang de l'univers, et frappé par quels hommes? par l'élite des grands esprits de ce siècle. Ces derniers mots ne sont ni une lâcheté ni une flatterie, c'est l'expression sincère du sentiment d'Antoine sur les conjurés, particulièrement en ce qui touche le plus grand d'entre eux. Transportons-nous sur le champ de bataille de Philippes; le cadavre, non de César, mais de Brutus, est alors sous les yeux d'Antoine vainqueur et vengé, qui fait l'éloge du mort et qui dit : « De tous les Romains, ce fut là le plus noble... Sa vie était paisible, et les éléments en étaient si bien combinés, que la nature pouvait se lever et dire au monde entier : c'était un homme! » Non-seulement il loue Brutus en termes magnifiques, mais, au témoignage d'Agrippa, il pleure. « Lorsque Antoine, dit cet officier d'Octave, reconnut Jules César mort, il poussa presque des rugissements, et il pleura lorsqu'à Philippes il reconnut Brutus tué. » Tel était Antoine. Sa sensibilité d'artiste pouvait avoir de l'admiration et des larmes à la fois pour la victime et pour le meurtrier. Étant dépourvu d'idéal moral, mais très-capable de sentir vivement tout ce qui avait un caractère de beauté et de grandeur, rien ne lui était plus facile que d'unir ces contrastes. Il considérait le monde comme un théâtre où chacun avait son rôle à jouer, et il trouvait que la perte d'un acteur comme César était aggravée et non point compensée par celle d'un acteur comme Brutus (1).

(1) Dowden.

C'est cette disposition esthétique de sa nature qui fait que nous ne nous défions pas de lui et que nous ne le taxons pas d'hypocrisie, lorsqu'il tend sa main aux meurtriers de César : « Que chacun me tende sa main sanglante. Je veux serrer la vôtre d'abord, Marcus Brutus; puis, je prends la vôtre, Caïus Cassius; maintenant, Décius Brutus, la vôtre; maintenant, la vôtre, Métellus; la vôtre, Cinna; la vôtre aussi, mon vaillant Casca; enfin, la dernière, mais non la moindre en sympathie, la vôtre, bon Trébonius. »

Lorsque Antoine demanda à Brutus la permission de prononcer l'oraison funèbre de César, on peut croire qu'il n'avait aucune intention d'en abuser; il ne se doutait pas encore de l'effet prodigieux qu'aurait son éloquence; il voulait simplement remplir un devoir d'ami, et Brutus accéda d'autant plus volontiers à sa requête, qu'aimant lui-même César il trouvait un certain soulagement pour sa conscience et pour son cœur dans la pensée que ce grand homme aurait des funérailles dignes de lui. Le profond Cassius, à ce moment, fut le seul qui prévit clairement ce qui allait arriver. Ce n'est qu'ensuite, par réflexion, qu'Antoine s'aperçut de l'avantage qu'on lui donnait en l'autorisant à parler au peuple, et c'est seulement dans le courant de son discours qu'il vit jusqu'où cet avantage pouvait être poussé. Un je ne sais quel mélange de bonne foi et d'astuce, d'artifice prémédité et d'inspiration irrésistible et soudaine, voilà ce qui fait le caractère original de ce fameux discours (1).

Représentons-nous les circonstances difficiles où il fut commencé. Brutus a imposé à Antoine cette condition, de ne pas dire de mal des conjurés; lui-même vient de justifier publiquement le meurtre de César, et le peuple, voyant Antoine lui succéder à la tribune, crie tout d'une voix : « Il fera bien de ne pas dire de mal de Brutus ici... Ce César était un tyran... Nous sommes bien heureux que Rome soit débarrassée de lui. »

« Amis, Romains, compatriotes, prêtez-moi l'oreille. Je viens pour ensevelir César, non pour le louer. Le mal que font les

(1) On peut lire dans Appien (*De bellis civilibus*, II, 144-148), un discours d'Antoine qui offre avec celui-ci quelques analogies assez curieuses.

hommes vit après eux, le bien est souvent enterré avec leurs os: qu'il en soit ainsi pour César. Le noble Brutus vous a dit que César était ambitieux : si cela était, c'est un tort grave, et César l'a gravement expié. Ici, avec la permission de Brutus et des autres (car Brutus est un homme honorable, et ils sont tous des hommes honorables), je suis venu pour parler aux funérailles de César. Il était mon ami fidèle et juste; mais Brutus dit qu'il était ambitieux, et Brutus est un homme honorable. Il a ramené à Rome nombre de captifs, dont les rançons ont rempli les coffres publics : est-ce là ce qui a paru ambitieux dans César? Quand le pauvre a gémi, César a pleuré; l'ambition, semble-t-il, devrait être faite d'une plus rude étoffe. Pourtant Brutus dit qu'il était ambitieux, et Brutus est un homme honorable. Vous avez tous vu qu'aux lupercales je lui ai trois fois offert la couronne royale, et que trois fois il l'a refusée : était-ce là de l'ambition? Pourtant Brutus dit qu'il était ambitieux, et assurément c'est un homme honorable. Je ne parle pas pour contester ce qu'a déclaré Brutus, mais je suis ici pour dire ce que je sais. Vous l'avez tous aimé naguère et non sans motif; quel motif vous empêche donc de le pleurer? O jugement, tu as fui chez les bêtes brutes, et les hommes ont perdu leur raison! Excusez-moi... mon cœur est dans le cercueil, là, avec César, et je dois m'interrompre jusqu'à ce qu'il me soit revenu.

PREMIER CITOYEN. — Il me semble qu'il y a beaucoup de raison dans ce qu'il dit.

DEUXIÈME CITOYEN. — Si tu considères bien la chose, César a été traité fort injustement.

TROISIÈME CITOYEN. — N'est-ce pas, mes maîtres? je crains qu'il n'en vienne un pire à sa place.

QUATRIÈME CITOYEN. — Avez-vous remarqué ses paroles? il n'a pas voulu prendre la couronne : donc, il est certain qu'il n'était pas ambitieux!

PREMIER CITOYEN. — Si cela est prouvé, quelques-uns le payeront cher.

DEUXIÈME CITOYEN, *désignant Antoine.* — Pauvre âme! ses yeux sont rouges comme du feu à force de pleurer.

TROISIÈME CITOYEN. — Il n'y a pas dans Rome un homme plus noble qu'Antoine.

QUATRIÈME CITOYEN. — Attention! il recommence à parler.

ANTOINE.

Oh! quand je pense, amis, que César tout à l'heure,
Formidable, et pareil à Jupiter Tonnant,
Parlait du Capitole au monde frissonnant,
Et qu'il n'a même plus, sans voix et sans haleine,
De quoi faire trembler une herbe dans la plaine!
Quand je pense que rois, princes, fiers potentats,
A qui César laissait par pitié leurs États,
Nobles, patriciens, dans la poussière vile
Tout à l'heure à ses pieds rampaient, foule servile,
Et qu'à présent, hélas! pas un front n'est courbé
Devant l'écroulement du colosse tombé!
Que pas une douleur, compagne qui protége,
A ce mort glorieux ne vient faire cortége!...
Et cependant voici, bon peuple, un parchemin
Écrit par César même, et scellé de sa main :
Le voici! — N'allez pas croire au moins que je veuille,
Dans un pareil moment, vous lire cette feuille
Qui pourrait, dans vos cœurs tristement combattus,
Nuire à ces hommes purs, Cassius et Brutus!
Si je lisais pourtant!... car cet écrit vous touche —
Je vous le dis — dans Rome il n'est pas une bouche
Qui ne baisât les plis sacrés de ce manteau
D'où le sang tombe, ainsi qu'un torrent du coteau!
Sang noble et précieux, Romains, sang d'un grand homme
Qui voulait enfermer tout l'univers dans Rome :
Gigantesque projet qu'il eût effectué
Si deux hommes d'honneur ne l'avaient pas tué (1)!

LE PEUPLE. — Le testament! le testament! nous voulons entendre le testament de César.

ANTOINE. — Ayez patience, chers amis. Je ne dois pas le lire. Il ne convient pas que vous sachiez combien César vous aimait. Vous n'ètes ni de bois, ni de pierre, vous êtes hommes; et, étant hommes, pour peu que vous entendiez le testament de César, vous vous enflammerez, vous deviendrez furieux. Il n'est pas bon que vous sachiez que vous êtes ses héritiers, car si vous le saviez, oh! qu'en arriverait-il?

LE PEUPLE. — Le testament! nous voulons l'entendre, Antoine.

ANTOINE. — Voulez-vous patienter? voulez-vous attendre un peu? Je me suis laissé entraîner trop loin en vous parlant. Je

(1) Jules Lacroix, *le Testament de César.*

crains de faire tort aux hommes honorables dont les poignards ont frappé César, je le crains.

LE PEUPLE. — C'étaient des traîtres. Eux, des hommes honorables! Le testament! lisez le testament!

ANTOINE. — Vous voulez donc me forcer à lire le testament? Alors, faites cercle autour du cadavre de César, et laissez-moi vous montrer celui qui fit ce testament. Descendrai-je? me le permettez-vous?

LE PEUPLE. — Venez, venez! place pour Antoine, le très-noble Antoine!

ANTOINE. — Ah! ne vous pressez pas ainsi sur moi.

LE PEUPLE. — En arrière! place! reculons!

ANTOINE *saisit le manteau qui recouvre le corps de César.*

Ce manteau, mes amis, vous devez le connaître?...
Le soir où Julius vainquit les Nerviens,
Il portait ce manteau guerrier, je m'en souviens.
Il le portait encor dans ce jour où Pharnace
N'eut pas même le temps d'achever sa menace.
Voyez à cet endroit combien de sang versé!
Comme de Cassius le fer l'a traversé!
Cette large ouverture au pan que je soulève,
Le furieux Casca l'a faite avec son glaive!
Là s'acharnait Cimber! là, frappant au hasard,
Le bien-aimé Brutus a poignardé César!
Et, lorsqu'il retira sa parricide lame,
Voici jusqu'où le sang de César, avec l'âme,
Jaillit, comme pour voir, à grands flots échappé,
Si véritablement Brutus avait frappé!...
Car il aimait Brutus, sollicitude amère!
Il l'aimait comme un fils, et d'un amour de mère!
Oh! maintenant vos cœurs se brisent à moitié;
Vous sentez le pouvoir de la douce pitié!...
Vous pleurez! n'est-ce pas que les pleurs ont des charmes?
Pleurez, amis!... ce sont de généreuses larmes!
Oui, voilà ce qu'ont fait glaive, poignard, couteau!...
Mais vous ne connaissez que les trous du manteau :
Voici le corps! voici toutes les meurtrissures!
Environnez César, et comptez ses blessures!
Venez tous! Le voici lui-même déchiré,
Déchiré par Brutus, l'enfant dénaturé (1)!

LE PEUPLE. — O navrant spectacle! ô noble César! ô traîtres! scélérats! vengeance! marchons, cherchons, brûlons, incendions, tuons, égorgeons! que pas un de ces assassins ne vive!

ANTOINE. — Arrêtez, concitoyens. Bons amis, doux amis, que

(1) Jules Lacroix, ouvrage cité.

ce ne soit pas moi qui vous provoque à ce soudain débordement de révolte. Ceux qui ont commis cette action sont honorables. Je ne sais pas, hélas! quels griefs personnels les ont fait agir; ils sont sages et honorables, et ils vous répondront, sans doute, par des raisons. Je ne viens pas, amis, pour enlever vos cœurs; je ne suis pas orateur, comme l'est Brutus, mais, comme vous le savez tous, un homme simple et franc qui aime son ami... Je n'ai ni l'esprit, ni le mot, ni le mérite, ni le geste, ni l'expression, ni la puissance de parole, pour agiter le sang des hommes. Je ne fais que parler net, je vous dis ce que vous savez vous-mêmes. Je vous montre les blessures du doux César, pauvres, pauvres bouches muettes, et je les charge de parler pour moi. Mais si j'avais l'éloquence de Brutus, je donnerais à chaque plaie de César une voix capable de soulever les pierres de Rome et de les jeter dans la révolte.

LE PEUPLE. — Nous nous révolterons. Nous brûlerons la maison de Brutus. En marche! allons chercher les conspirateurs.

ANTOINE. — Eh! amis, vous ne savez pas ce que vous allez faire. En quoi César a-t-il ainsi mérité votre amour? Hélas! vous ne le savez pas. Il faut donc que je vous le dise. Vous avez oublié le testament dont je vous ai parlé.

LE PEUPLE. — C'est vrai! le testament. Arrêtons, et écoutons le testament.

ANTOINE. — Voici le testament, revêtu du sceau de César. Il donne à chaque citoyen romain, à chaque homme séparément, soixante-quinze drachmes.

LE PEUPLE. — Oh! royal César! nous vengerons sa mort.

ANTOINE. — ... En outre, il vous a légué tous ses jardins, ses bosquets réservés, ses vergers récemment plantés en decà du Tibre; il vous les a légués à vous et à vos héritiers, pour toujours, comme lieux d'agrément public, destinés à vos promenades et à vos divertissements. C'était là un César! quand en viendra-t-il un pareil?

LE PEUPLE. — Jamais, jamais. Allons, en marche! Nous allons brûler son corps à la place consacrée, et avec les tisons incendier les maisons des traîtres! »

Le peuple s'éloigne en tumulte, et Antoine resté seul dit avec

l'indifférence cynique, non d'un ambitieux qui poursuit un but, mais d'un virtuose qui vient de jongler brillamment avec l'arme puissante et terrible de la parole publique : « Maintenant, laissons faire. Mal, te voilà déchaîné. Suis le cours qu'il te plaira. »

La tragédie d'*Antoine et Cléopâtre* nous montre le triumvir infidèle à ses devoirs de citoyen romain, d'homme politique, de guerrier, de chef d'empire, et soumis à la domination d'une femme étrangère ; mais, dans cet esclavage, la noblesse relative que nous avons signalée comme le trait original et caractéristique de sa nature, cette moralité esthétique capable de comprendre, d'aimer et même de vouloir ce qui est honorable et beau, ne l'abandonne pas, et c'est la lutte entre ses meilleurs et ses pires instincts qui fait de lui un héros tragique.

Il ne se flatte lui-même par aucune illusion, il est clairvoyant et courageux dans le mal ; contrairement à l'usage de la plupart des coupables, il veut qu'on lui dise franchement la vérité, et il ne se fâche pas de l'entendre. « Il faut que je m'arrache à cette reine enchanteresse... il faut que je brise ces fortes chaînes égyptiennes », dit-il dans un suprême effort, et s'il ne les brise pas, au moins a-t-il la force de s'en échapper pour un temps. Après Actium, le sentiment de sa honte l'accable : « J'ai forfait à la gloire, reculade ignoble !... La terre me somme de ne plus la fouler ! Elle a honte de me porter ! Amis, approchez. Je me suis tellement attardé dans ce monde que j'ai pour toujours perdu mon chemin... J'ai là un navire chargé d'or; prenez-le, partagez-vous-le, fuyez et faites votre paix avec César. »

Il est rare que l'adversité ne rende pas l'homme injuste, surtout quand il est lui-même l'artisan de sa ruine. Antoine se montre exempt de cette faiblesse. Mourant, il n'adresse pas à Cléopâtre une seule parole amère. Il pardonne à Enobarbus, qui le trahit, et loin de lui faire des reproches, il l'accable de ses bienfaits, n'accusant que lui de la défection d'un fidèle serviteur. « Qui donc a déserté ce matin? — Qui? répond un soldat; quelqu'un qui était toujours près de toi. Appelle Enobarbus, il ne t'entendra plus, ou du camp de César il répondra : Je ne suis plus des tiens. — Que dis-tu? — Seigneur, il est avec César. Ses coffres et ses trésors, il a tout laissé ici. — Est-il parti vraiment?

— Rien de plus certain... — Va, Eros, renvoie-lui ses trésors; fais vite, et n'en retiens pas une obole, je te le défends; écris-lui la plus affectueuse lettre d'adieu, je la signerai; dis-lui que je souhaite que désormais il n'ait plus de motif de changer de maître... Oh ! ma fortune a corrompu les honnêtes gens ! »

Quant à ceux de ses serviteurs qui lui demeurent fidèles jusqu'à la fin, Antoine a pour eux une telle reconnaissance, et il la leur témoigne avec tant de cordialité, que tous ces braves gens fondent en larmes. L'un deux, le jeune Eros, se tue sous ses yeux. Invité par Antoine à lui donner la mort, il se perce lui-même de l'épée qui lui est tendue, plutôt que d'en frapper son maître. Bon, humain, magnifique, Antoine était adoré des soldats. « Il avait, dit Amyot, une dignité libérale et sentant son homme de bonne maison... Il ne faisait point difficulté de boire devant tout le monde et de s'asseoir auprès des soldats quand ils dînaient, et de boire et manger avec eux à leur table; il n'est pas croyable combien cela le faisait aimer, souhaiter et désirer d'eux... Il était grossier et peu subtil de nature, et s'apercevait à tard des fautes qu'on lui faisait; mais aussi, quand il les connaissait, il en était bien fort marri, et les confessait rondement à ceux à qui sous son autorité on avait fait tort; bien avait-il le cœur grand. »

Lorsque, dans la tragédie de Shakespeare, Antoine épouse Octavie, il donne à sa jeune femme une permission illimitée de faire toutes les dépenses dont elle pourra avoir la fantaisie. Cette largeur libérale jusqu'à la prodigalité est conforme à quelques traits racontés par Plutarque; c'était un penchant héréditaire dans la famille d'Antoine. « Son père, écrit Amyot, n'avait pas grands biens, et pour ce sa femme le gardait d'user de sa libéralité et bonté naturelle. Comme donc un jour il fut venu vers lui l'un de ses familiers amis le prier de lui donner quelque argent dont il avait nécessairement affaire, il se trouva d'aventure qu'il n'en avait point pour lui bailler, mais il commanda à l'un de ses serviteurs qu'il lui apportât de l'eau dedans un bassin d'argent, et après qu'il lui eut apporté, il se mouilla la barbe comme s'il l'eût voulu raser, puis trouva quelque occasion pour faire absenter le serviteur, et donna à celui sien ami le bassin d'argent, lui disant qu'il s'en aidât. Quelques jours après, les serviteurs de la maison furent en grande peine à chercher ce bassin, et voyant

que sa femme s'en courrouçait fort, et qu'elle voulait faire donner la question à tous ses serviteurs l'un après l'autre, pour savoir qu'il était devenu, il confessa l'avoir donné et la pria de lui pardonner. Sa femme était Julia, de la famille et maison de Julius César, laquelle en honnêteté et pudicité ne cédait à nulle dame de son temps. » Tel père, tel fils; voici une anecdote de la prodigalité d'Antoine : « Je réciterai en cet endroit un exemple seulement de sa largesse et libéralité grande. Il commanda un jour à celui qui maniait ses finances qu'on donnât à un sien familier deux cent cinquante mille drachmes d'argent, que les Romains appellent en leur façon de parler un million de sesterces (200 000 francs). De quoi son trésorier s'émerveillant et en étant marri, apporta devant lui tout cet argent en un monceau, pour lui montrer et faire voir quelle grosse somme c'était. Antonius l'aperçut en passant et demanda que c'était; le trésorier lui répondit que c'était l'argent qu'il avait commandé qu'on donnât, et lors Antonius connaissant la malice de cet homme : Je pensais, dit-il, qu'un million de sesterces fût une bien plus grosse somme, mais cela est peu de chose; c'est pourquoi baille-lui-en encore une fois autant. »

L'Antoine de Shakespeare, par une fidélité romanesque à sa maîtresse, entendait bien ne faire avec Octavie qu'un mariage purement politique. On voit qu'il ne peut pas aimer cette jeune femme; mais il a pour elle tous les bons sentiments possibles en dehors de l'amour, et la triste destinée de la pauvre enfant fatalement condamnée à un abandon complet, à cause même du respect qu'il lui a voué, inspire à sa sensibilité poétique les plus gracieuses images quand il pense à elle. Il compare le regard de ses yeux à un rayon d'avril et les pleurs qui les mouillent à une rosée printanière. Sa douce égalité d'âme au milieu du chagrin lui rappelle le duvet du cygne flottant sur la vague, au plus fort de la marée, sans incliner d'aucun côté. Enfin il la nomme « la perle des femmes ». Octavie ne fait dans la pièce qu'une courte et silencieuse apparition, Shakespeare n'ayant pas voulu qu'un intérêt trop puissant pût s'attacher à elle et détourner notre attention des deux personnages principaux (1).

(1) Mrs Jameson, *Characteristics of women*, p. 316.

Gœthe a dit que l'enseignement moral d'*Antoine et Cléopâtre* est que le plaisir et l'action sont incompatibles. Rien assurément n'est plus vrai. Il est clair qu'Antoine a perdu avec Cléopâtre son temps, sa fortune, sa vie, son honneur, et je n'ai point l'intention de contredire les judicieuses remarques que Henri Heine avait entendu faire à l'école quand il était petit : « Mon vieux professeur n'aimait pas Cléopâtre; il nous faisait expressément observer qu'en se livrant à cette femme, Antoine ruina toute sa carrière publique, s'attira des désagréments privés et finit par tomber dans le malheur. » Mais, sans contester cette leçon morale, il peut être intéressant de montrer que le robuste tempérament du héros lui permettait de concilier, à un degré inconnu aux organisations médiocres, la volupté et le travail, les délices d'une existence épicurienne et les privations stoïques de la vie militaire. Shakespeare répète après Plutarque qu'on voyait Antoine à la guerre boire facilement de l'eau puante et corrompue, manger des racines sauvages et jusqu'à l'écorce des arbres, se nourrir d'animaux dont personne n'aurait voulu goûter, et tout cela si héroïquement, que sa joue n'en maigrissait même pas. « Comme soldat, il vaut deux fois Octave et Lépide », disait Sextus Pompée.

Au point de vue esthétique, rien n'est plus beau, rien n'est plus galant, rien n'a plus fière tournure que la résolution d'Antoine (lorsque Octave arrive en Égypte après la bataille d'Actium) de livrer le lendemain une lutte suprême et de s'y préparer par une nuit de fête. « César s'établit sous Alexandrie; c'est là que je veux combattre sa destinée. Nos forces de terre ont noblement tenu; notre flotte dispersée s'est ralliée de nouveau et présente un aspect redoutable. Qu'étais-tu donc devenu, mon courage? Écoutez, madame, si je reviens encore une fois du champ de bataille pour baiser ces lèvres, je veux apparaître couvert de sang. Moi et mon épée, nous allons gagner notre chronique; il y a de l'espoir encore!... Demain, je veux me battre sur terre et sur mer; ou je survivrai, ou je donnerai à ma gloire mourante un bain de sang qui la fera revivre... Allons, ayons encore une nuit joyeuse; qu'on appelle à moi mes tristes capitaines et qu'on remplisse nos coupes; encore une fois narguons la cloche de minuit!... Qu'on incendie cette nuit avec des torches!... Allons souper, et noyons les réflexions. »

Voilà un grand souffle de chevalerie. Chose bien remarquable, ce même souffle remplit déjà le récit de Plutarque au moins autant que la tragédie de Shakespeare; je trouve ici dans l'historien un détail curieux, que le poëte n'a pas cru devoir conserver, et qui est tout à fait selon la nature poétique et romanesque de notre héros: Plutarque raconte qu'Antoine et ses amis abolirent une société de gais compagnons qu'ils appelaient *Société de la vie inimitable*, et créèrent à la place la *Société de ceux qui doivent mourir ensemble*, « laquelle en somptuosité, dépenses et délices, ne cédait en rien à la première; car leurs amis se faisaient enrôler en cette bande de co-mourants, et par ainsi ils étaient toujours à faire grand chère, pour ce que chacun à son tour festoyait la compagnie ».

Cet homme qui, faute d'un ressort moral, ne pouvant s'appuyer sur lui-même, avait toujours cherché des soutiens autour de lui, finit par perdre l'un après l'autre tous ses supports et par rester seul. Pendant cette dernière nuit d'orgie, son dieu tutélaire, Hercule, à son tour, l'abandonna. « Cette nuit même, environ la mi-nuit presque, comme toute la ville était en silence, frayeur et tristesse, pour l'attente de l'issue de cette guerre, on dit que soudainement on ouït l'harmonie et les sons accordés de toutes sortes d'instruments de musique, avec la clameur d'une grande multitude, comme si c'eussent été des gens qui eussent dansé et qui fussent allés chantant, ainsi qu'on fait ès fêtes de Bacchus, avec mouvements et saltations satyriques; et semblait que cette danse passât tout à travers de la ville par la porte qui répondait au camp des ennemis, et par cette porte dont on oyait le bruit toute la troupe sortit hors de la ville. Si fut avis à ceux qui, avec quelque raison, cherchèrent l'interprétation de ce prodige, que c'était le dieu auquel Antonius avait singulière dévotion de le contrefaire et affection de lui ressembler, qui le laissait. »

Dans toute cette fin de la vie d'Antoine, la poésie de Plutarque égale celle de Shakespeare, et l'on peut indifféremment passer du drame à l'histoire et de l'histoire au drame sans changer de style ni d'inspiration; car c'est le héros lui-même qui est poétique. A mesure qu'il approche de son heure dernière, la poésie de son langage, de ses sentiments, de sa conduite va continuellement en

— Rien de plus certain... — Va, Eros, renvoie-lui ses trésors; fais vite, et n'en retiens pas une obole, je te le défends; écris-lui la plus affectueuse lettre d'adieu, je la signerai; dis-lui que je souhaite que désormais il n'ait plus de motif de changer de maître... Oh ! ma fortune a corrompu les honnêtes gens ! »

Quant à ceux de ses serviteurs qui lui demeurent fidèles jusqu'à la fin, Antoine a pour eux une telle reconnaissance, et il la leur témoigne avec tant de cordialité, que tous ces braves gens fondent en larmes. L'un deux, le jeune Eros, se tue sous ses yeux. Invité par Antoine à lui donner la mort, il se perce lui-même de l'épée qui lui est tendue, plutôt que d'en frapper son maître. Bon, humain, magnifique, Antoine était adoré des soldats. « Il avait, dit Amyot, une dignité libérale et sentant son homme de bonne maison... Il ne faisait point difficulté de boire devant tout le monde et de s'asseoir auprès des soldats quand ils dînaient, et de boire et manger avec eux à leur table; il n'est pas croyable combien cela le faisait aimer, souhaiter et désirer d'eux... Il était grossier et peu subtil de nature, et s'apercevait à tard des fautes qu'on lui faisait; mais aussi, quand il les connaissait, il en était bien fort marri, et les confessait rondement à ceux à qui sous son autorité on avait fait tort; bien avait-il le cœur grand. »

Lorsque, dans la tragédie de Shakespeare, Antoine épouse Octavie, il donne à sa jeune femme une permission illimitée de faire toutes les dépenses dont elle pourra avoir la fantaisie. Cette largeur libérale jusqu'à la prodigalité est conforme à quelques traits racontés par Plutarque; c'était un penchant héréditaire dans la famille d'Antoine. « Son père, écrit Amyot, n'avait pas grands biens, et pour ce sa femme le gardait d'user de sa libéralité et bonté naturelle. Comme donc un jour il fut venu vers lui l'un de ses familiers amis le prier de lui donner quelque argent dont il avait nécessairement affaire, il se trouva d'aventure qu'il n'en avait point pour lui bailler, mais il commanda à l'un de ses serviteurs qu'il lui apportât de l'eau dedans un bassin d'argent, et après qu'il lui eut apporté, il se mouilla la barbe comme s'il l'eût voulu raser, puis trouva quelque occasion pour faire absenter le serviteur, et donna à celui sien ami le bassin d'argent, lui disant qu'il s'en aidât. Quelques jours après, les serviteurs de la maison furent en grande peine à chercher ce bassin, et voyant

femmes; toutefois Cléopâtra en grand peine s'efforçant de toute sa puissance, la tête courbée contrebas sans jamais lâcher les cordes, fit tant à la fin qu'elle le monta et tira à soi. »

Cléopâtre, dans Shakespeare, chante en l'honneur d'Antoine une sorte d'hymne funéraire débordant de passion et de poésie: « Son visage était comme les cieux... Il enjambait l'Océan; son bras levé faisait un cimier au monde; sa voix était harmonieuse comme la musique des sphères, quand elle parlait à des amis; mais quand il voulait dominer et ébranler l'univers, c'était le cri de la foudre. Sa générosité n'avait point d'hiver; c'était un perpétuel automne fertilisé par la moisson elle-même. Ses plaisirs étaient comme les dauphins légers qui s'ébattent à la surface de l'Océan. Grands rois et petits princes portaient sa livrée; de ses poches tombaient, comme une monnaie, des îles et des royaumes. »

Voilà le langage exalté de l'amour. Si nous voulons un portrait d'Antoine non moins poétique, mais plus exact, c'est à Antoine que nous le demanderons; il s'est peint lui-même sous une image d'une vérité parfaite :

« Éros, tu me vois encore?

— Oui, noble seigneur.

— Nous voyons parfois un nuage qui ressemble à un dragon, parfois une vapeur ayant la forme d'un lion ou d'un ours, d'une citadelle flanquée de tours, d'une roche pendante, d'une montagne dentelée ou d'un bleu promontoire couronné d'arbres qui se balancent au-dessus de nos têtes, jetant à nos regards une moquerie aérienne. Tu as vu ces images? ce sont les splendeurs du soir assombri.

— Oui, monseigneur.

— Rien que le temps d'y penser, et ce qui tout à l'heure était un cheval, la nuée le rature et le rend indistinct, comme l'eau dans l'eau.

— En effet, monseigneur.

— Eh bien! mon bon serviteur Éros, ton capitaine est comme un de ces corps-là. »

On ne saurait figurer par un symbole plus frappant et plus

juste le *splendide néant* (1) de cette nature, ornée de toutes sortes de qualités brillantes, mais sans solidité, éprise des formes changeantes et trompeuses d'une beauté purement esthétique, et où la grandeur, la bonté, la noblesse, séparées de l'élément moral, n'étaient qu'une apparence.

Cléopâtre.

« Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé », a dit Pascal. Nous ne connaissons pas les dimensions ni la forme du nez de Cléopâtre. Médailles et statues font ici défaut. L'histoire, qui nous apprend que le nez d'Antoine était aquilin, a omis de mentionner, à propos de la reine d'Egypte, cette partie intéressante du visage, doublement remarquable, et par ses fonctions comme organe de l'odorat, et aussi, selon l'observation très-juste d'un philosophe allemand, par sa position intermédiaire entre le front et la bouche (2). Mais nous savons que Cléopâtre n'était pas régulièrement belle. Elle n'avait pas l'absolue perfection de la ligne, comme Vénus, comme Hélène, ou même simplement comme Octavie, dont Plutarque dit positivement qu'elle ne le cédait à Cléopâtre ni en jeunesse ni en beauté. La sévérité noble de l'ancienne Grèce, autant que la majesté de Rome, était étrangère à ses traits. Une idée de petitesse gracieuse, de souplesse et de légèreté féline demeure associée à sa personne, lorsqu'on a lu dans Plutarque le succès de sa ruse pour s'introduire chez César sans être vue, blottie sur un matelas qu'Apollodore portait sur son dos. Que d'autres femmes soient grandes et belles à l'antique, cette petite créature est jolie adorablement. Dans ce merveilleux roman de chevalerie écrit par un historien grec du Ier siècle et qui s'apelle la *Vie d'Antoine*, Cléopâtre rayonne comme une précoce apparition de la beauté moderne, animée et raffinée, plus spirituelle que physique, moins éblouissante par la forme que par la physionomie. Dire qu'elle était charmante, c'est peu, ce n'est rien; elle était une *charmeuse :* ce qu'on sentait en sa pré-

(1) Expression de Gervinus.

(2) Voyez Hegel, *Cours d'esthétique*, analysé et traduit en partie par M. Bénard, t. III, p. 209.

sence, ce n'est pas de l'attrait seulement, on était fasciné, fascination d'autant plus irrésistible et plus forte qu'elle s'exerçait par une lente progression. « Sa beauté seule, écrit Amyot, n'était point si incomparable qu'il n'y en eût pu bien avoir d'aussi belles comme elle, ni telle qu'elle ravît incontinent ceux qui la regardaient; mais sa conversation, à la hanter, était si aimable qu'il était impossible d'en éviter la prise, et avec sa beauté, la bonne grâce qu'elle avait à deviser, la douceur et la gentillesse de son naturel qui assaisonnait tout ce qu'elle disait ou faisait, était un aiguillon qui poignait au vif; et il y avait outre cela grand plaisir au son de sa voix seulement et à sa prononciation, parce que sa langue était comme un instrument de musique à plusieurs jeux et registres qu'elle tournait aisément en tel langage comme il lui plaisait, tellement qu'elle parlait à peu de nations barbares par truchement, mais leur rendait par elle-même réponse, au moins à la plus grande partie, comme aux Egyptiens, Arabes, Troglodytes, Hébreux, Syriens, Médois et Parthes, et à beaucoup d'autres dont elle avait appris les langues. » Reine enchanteresse, magicienne, fée, sorcière, basilic, serpent du Nil: telles sont les épithètes continuellement jointes à son nom dans la pièce de Shakspeare. « Reine à qui tout sied, dit Antoine, gronder, rire, pleurer; chez qui toutes les passions réussissent à paraître belles et à se faire admirer ! »

Qu'Antoine s'exalte en parlant de Cléopâtre, cela est tout simple ; mais ce qui est extraordinaire, ce qui doit, mieux que tout le reste, nous donner une idée du pouvoir surnaturel de ses charmes, c'est que les natures les plus rebelles à l'amour et à la poésie deviennent capables, dès qu'il est question d'elle, de la même exaltation et s'expriment à son sujet comme les amoureux et comme les poëtes. Demandons un peu à Domitius Enobarbus, espèce d'humoriste honnête et bourru, de nous parler de Cléopâtre: « La première fois qu'elle a rencontré Marc-Antoine sur le fleuve Cydnus, elle a pris son cœur dans ses filets. La galère où elle était assise, semblable à un trône étincelant, paraissait de feu sur les eaux; la poupe était d'or battu, les voiles de pourpre et si parfumées que les vents s'y pâmaient d'amour. Les rames étaient d'argent; maniées en cadence au son des flûtes, elles frappaient les flots, qui se hâtaient de revenir comme amoureux de leurs coups.

Quant à sa personne, elle rendait toute description impuissante. Couchée sous un pavillon de drap d'or, elle effaçait la peinture fameuse de cette Vénus où nous voyons pourtant l'art surpasser la nature. A ses côtés, des enfants aux gracieuses fossettes, pareils à des Cupidons souriants, agitaient des éventails diaprés dont le souffle semblait mettre en feu les joues délicates qu'il rafraîchissait et défaire ainsi son propre ouvrage... Ses femmes, comme autant de néréides ou de fées des eaux, épiaient des yeux ses moindres désirs et s'inclinaient dans les plus jolies attitudes. Au gouvernail, l'une d'elles dirige l'embarcation : on eût dit une sirène. Des cordages de soie frémissent au contact de ces mains douces comme des fleurs qui lestement font la manœuvre. De la galère émanent des parfums délicieux qui, sur les quais voisins, viennent enivrer les sens... »

Cette navigation sur le Cydnus nous montre Cléopâtre en grande tenue, pour ainsi dire; c'est son entrée en scène cérémonieuse et officielle. Mais sa séduction prenait toutes les formes, les plus familières comme les plus majestueuses. « Je l'ai vue une fois, raconte le même témoin Enobarbus, sauter dans la rue quarante pas à cloche-pied : ayant perdu haleine, elle voulut parler et s'arrêta palpitante, si gracieuse qu'elle faisait d'une défaillance une beauté et qu'à bout de respiration elle respirait le charme... L'âge ne saurait la flétrir, ni l'habitude épuiser *sa variété infinie.* » Admirable expression, que toute paraphrase affaiblirait! Plutarque multiplie les exemples de cette variété infinie, inépuisable : « Elle trouvait toujours quelque nouvelle volupté par laquelle elle tenait sous sa main et maîtrisait Antonius, ne l'abandonnant jamais, et jamais ne le perdant de vue ni de jour ni de nuit ; car elle jouait aux dés, elle buvait, elle chassait ordinairement avec lui, elle était toujours présente quand il prenait quelque exercice de sa personne. Quelquefois qu'il se déguisait en valet pour aller la nuit rôder par la ville et s'amuser aux fenêtres et aux huis des boutiques des petites gens mécaniques à contester et railler avec ceux qui étaient dedans, elle prenait l'accoutrement de quelque chambrière et s'en allait battre le pavé et courir avec lui, dont il revenait toujours avec quelques moqueries et bien souvent avec des coups qu'on lui donnait... Il se mit à pêcher à la ligne et, voyant qu'il ne pouvait rien prendre, en était

ort dépité et marri à cause que Cléopâtra était présente. Si commanda secrètement à quelques pêcheurs, quand il aurait jeté sa ligne, qu'ils se plongeassent soudain en l'eau et qu'ils allassent accrocher à son hameçon quelques poissons de ceux qu'ils auraient pêchés auparavant, et puis retira ainsi deux ou trois fois la ligne avec prise. Cléopâtra s'en aperçut incontinent, toutefois elle fit semblant de n'en rien savoir et de s'émerveiller comment il pêchait si bien ; mais à part elle conta le tout à ses familiers et leur dit que le lendemain ils se trouvassent sur l'eau pour voir l'ébattement. Ils y vinrent sur le port en grand nombre et se mirent dedans des bateaux de pêcheurs, et Antonius aussi lâcha la ligne, et lors Cléopâtra commanda à l'un de ses serviteurs qu'il se hâtât de plonger devant ceux d'Antonius et qu'il allât attacher à l'hameçon de sa ligne quelque vieux poisson salé, comme ceux qu'on apporte du pays de Pont : cela fait, Antonius, qui cuida qu'il y avait un poisson de pris, tira incontinent sa ligne, et adonc, comme on peut penser, tous les assistants se prirent bien fort à rire, et Cléopâtra en riant lui dit : Laisse-nous, seigneur, à nous autres Egyptiens habitants de Pharus et de Canopus, laisse-nous la ligne, ce n'est pas ton métier; ta chasse est de prendre et conquérir villes et cités, pays et royaumes. »

Tous les menus détails du récit de Plutarque, jusqu'à l'anecdote du poisson salé, sont dans Shakespeare. Le personnage de Cléopâtre est un des exemples les plus frappants que puisse offrir le théâtre de notre poëte de sa hardiesse et de sa largeur de touche dans la peinture des caractères. Plus j'avance dans l'étude morale des tragédies romaines, puis je me convaincs que l'excellence unique de Shakespeare est là, dans la souveraine aisance, dans la libéralité magistrale de son coup de pinceau. Cléopâtre a fourni le sujet de deux tragédies latines, seize françaises, six anglaises et au moins quatre italiennes. Ne nous occupons pas des écoliers et allons droit à l'œuvre d'un maître. La sœur de Ptolémée est une des principales figures du *Pompée* de Corneille. Mais, avec les habitudes d'abstraction du théâtre français et la tendance constante au grand et au noble qui caractérise l'esprit de Corneille, l'idée ne pouvait pas même lui venir de faire de Cléopâtre un portrait ressemblant. Chez lui elle n'est qu'une reine, *pousseuse de beaux sentiments*, comme eût dit Molière; elle est à peine une

femme. La vraie Cléopâtre ne pouvait avoir que par soubresauts et par accès la dignité que lui prête Corneille d'une manière continue ; elle était absolument incapable de se maintenir à ce diapason élevé durant dix minutes de suite. Dans la tragédie française, Cléopâtre aspire à la main de César; mais elle prend, par grandeur d'âme, la défense de Pompée vaincu et réfugié en Egypte :

Je l'aime; mais l'éclat d'une si belle flamme,
Quelque brillant qu'il soit, n'éblouit point mon âme,
Et toujours ma vertu retrace dans mon cœur
Ce qu'il doit au vaincu, brûlant pour le vainqueur.
Aussi qui l'ose aimer porte une âme trop haute
Pour souffrir seulement le soupçon d'une faute;
Et je le traiterais avec indignité,
Si j'aspirais à lui par une lâcheté.

CHARMION.

Quoi! vous aimez César, et si vous étiez crue,
L'Égypte pour Pompée armerait à sa vue,
En prendrait la défense, et par un prompt secours
Du destin de Pharsale arrêterait le cours!
L'amour certes sur vous a bien peu de puissance.

CLÉOPATRE.

Les princes ont cela de leur haute naissance :
Leur âme dans leur sang prend des impressions
Qui dessous leur vertu rangent leurs passions.
Leur générosité soumet tout à leur gloire.
Tout est illustre en eux quand ils daignent se croire,
Et si le peuple y voit quelques dérèglements,
C'est quand l'avis d'autrui corrompt leurs sentiments.

CHARMION.

Ainsi donc de César l'amante et l'ennemie...

CLÉOPATRE.

Je lui garde ma flamme exempte d'infamie,
Un cœur digne de lui...

C'est ainsi que Corneille, grand poëte plutôt que bon peintre, ennoblit tout ce qu'il touche.

Les amours coupables d'Antoine et de Cléopâtre, voilà le sujet de la tragédie anglaise. Il y avait dans cette donnée une difficulté, non pas pour Shakespeare, mais pour un bon petit poëte mé-

diocre et rangé, qui certainement y eût perdu son latin et se serait dit en mordant sa plume d'oie : « Comment faire? Cléopâtre est une très-vilaine femme, un *monstre*, comme l'appelle Horace. C'est un composé de tous les vices que nous haïssons et méprisons le plus; elle est coquette, peureuse, lâche, rampante, perfide, tyrannique, cruelle et lascive. Il n'est pas possible d'intéresser d'honnêtes gens à une pareille créature, si ce n'est en faisant *un choix* parmi les traits contradictoires de son caractère, et puisque Plutarque nous montre cette même femme occasionnellement généreuse, tendre, dévouée, héroïque et sublime, je convertirai l'exception en règle, et je mettrai sur la scène une Cléopâtre *expurgée.* » Voilà quelle eût été la conclusion logique d'un petit poëte. Mais Shakespeare a raisonné avec une bien autre hardiesse. Il est parti de ce principe que Cléopâtre était une charmeuse; le charme qu'elle exerçait sur ses amants, il a compté, avec une confiance tranquille en sa poésie et une sûre connaissance du cœur humain, qu'elle l'exercerait aussi sur nous. Qu'importent ses défauts, ses vices et ses crimes? Tout devient une grâce chez une telle femme, et « les choses les plus viles prennent en elle un aspect si séduisant que les prêtres saints la bénissent jusqu'au milieu de ses désordres ». C'est d'ailleurs une grande naïveté de croire que certains péchés qui, dans l'homme, sont répugnants, excitent la même répulsion lorsqu'on les rencontre chez la femme. L'homme est laid, et il a fort à faire pour racheter sa laideur naturelle; mais les femmes, quoi qu'elles fassent (un poëte l'a dit et ce n'est pas un madrigal, c'est de la psychologie très-fine et très-vraie), les femmes sont toujours charmantes.

On en peut, par hasard, trouver qui sont méchantes;
Mais qu'y voulez-vous faire? Elles ont la beauté (1).

Shakespeare n'a point jugé utile d'ôter à Cléopâtre aucune de ses noirceurs morales, grandes ou petites, comme il a été obligé de le faire pour Antoine, et il se trouve que le joli monstre, loin d'y perdre une seule de ses séductions, n'en est que plus aimable.

Sa coquetterie, d'abord, est achevée. Il faut voir comme elle

(1) Alfred de Musset.

mène le pauvre Antoine, comme elle se moque de lui, jusqu'à le parodier et le singer, comme elle l'agace à tout propos avec le nom et le souvenir de Fulvie : « Que dit la femme mariée? Elle est peut-être en colère. Qu'elle n'aille pas dire au moins que c'est moi qui vous retiens ici! Je n'ai pas de pouvoir sur vous. Vous êtes tout à elle. » Le grand secret des coquettes, quand elles sont sûres de leur empire, c'est d'irriter la passion en la contrecarrant. Qu'Antoine songe à s'amuser et demande : « Quelle fête aurons-nous ce soir? » Cléopâtre lui conseille d'écouter les ambassadeurs de Rome; mais dès qu'il leur a prêté l'oreille et qu'il manifeste quelque velléité de se rendre où l'appellent le devoir et l'honneur, elle enivre son imagination de l'idée du plaisir. Dans l'art des petits manéges féminins, elle en sait bien plus long que ses suivantes, Iras et Charmion, qui pourtant ne sont point des innocentes : « Voyez où il est, avec qui, ce qu'il fait. Il est entendu que je ne vous ai pas envoyées... Si vous le trouvez triste, dites que je danse; s'il est gai, annoncez que je me suis brusquement trouvée mal. Vite, et revenez. — Madame, il me semble que si vous l'aimez tendrement, vous ne suivez pas la bonne méthode pour obtenir de lui le même amour. Cédez-lui en tout, ne le contrariez en rien. — Tu es une niaise; ce serait le vrai moyen de le perdre. »

A cette cruauté calme, à cette adresse de chatte jouant avec sa proie, se mêle une déraison passionnée faite pour désespérer et rendre folle la patience la plus résolue à tout souffrir. Antoine en est réduit, par la logique de Cléopâtre, à ne pouvoir ni pleurer ni prendre avec indifférence la mort de Fulvie. S'il pleure sa femme, c'est une trahison envers sa maîtresse, et s'il ne la pleure pas : « O le plus faux des amants! s'écriera celle-ci; où sont donc les fioles sacrées que tu devais remplir de larmes de douleur? Ah! je vois, je vois, par la mort de Fulvie, comment sera reçue la mienne. »

Cette méchante enfant est amoureuse. Pourquoi pas? Antoine, race d'Hercule, était l'homme qui devait plaire à une nature aussi féminine que la sienne. La réalité de son amour, contestable historiquement, ne peut pas faire un doute dans la tragédie de Shakespeare. Corneille ne voulait voir dans Cléopâtre que la femme politique : « Je trouve qu'à bien examiner l'histoire, écrit-il,

Cléopâtre n'avait que de l'ambition sans amour et que, par politique, elle se servait des avantages de sa beauté pour affermir sa fortune. Cela paraît visible en ce que les historiens ne marquent point qu'elle se soit donnée qu'aux deux premiers hommes du monde, César et Antoine, et qu'après la déroute de ce dernier elle n'épargna aucun artifice pour engager Auguste dans la même passion qu'ils avaient eue pour elle, et fit voir par là qu'elle ne s'était attachée qu'à la haute puissance d'Antoine et non pas à sa personne. » On peut faire, avec la politique, de beaux vers, Corneille l'a prouvé; mais c'est un élément médiocrement dramatique. Aussi Shakespeare n'a-t-il pas hésité à faire de la passion des deux amants le grand ressort de sa tragédie. Que l'amour de Cléopâtre pour Antoine ait été causé jusqu'à un certain point et entretenu par l'ambition politique, c'est possible, c'est probable même; mais le poëte ne tient pas à le faire voir. Il montre la femme plutôt que la reine. Plutarque dit que, parmi les rois alliés d'Antoine, il n'y avait aucun prince à qui elle le cédât en prudence et en jugement. Ce côté supérieur de la nature de Cléopâtre n'a guère été étudié par Shakespeare, et il est permis de reprocher cette omission à un poëte pour lequel aucun contraste n'était difficile à rendre; mais il faut avouer que l'effacement de la femme ambitieuse et politique fait d'autant mieux ressortir la femme amoureuse et passionnée.

Cléopâtre aime donc Antoine. Quand il est parti pour Rome, elle ne peut supporter son absence. Elle voudrait boire de la mandragore pour dormir tout ce grand laps de temps. « O Charmion! où crois-tu qu'il est maintenant? Est-il debout ou assis? est-il à pied ou à cheval? O heureux cheval chargé du poids d'Antoine! sois vaillant! car sais-tu qui tu portes : le demi-Atlas de cette terre! le bras et le cimier du genre humain! En ce moment, il parle et dit tout bas : *Où est mon serpent du vieux Nil?* car c'est ainsi qu'il m'appelle. » Elle veut savoir si, au moment de son départ, il paraissait triste ou gai; on lui répond : « Ni l'un ni l'autre », et elle commente cette réponse insignifiante avec l'ingénieuse subtilité de l'amour : « O disposition bien équilibrée! Remarque bien, remarque bien, bonne Charmion, voilà l'homme; mais remarque bien : il n'était pas triste, car il voulait rester serein pour ceux qui composent leur mine sur la sienne; il n'était pas gai, comme

pour leur dire que son souvenir restait en Égypte avec toute sa joie : mais il était entre les deux extrêmes. O mélange céleste ! Va, quand tu serais triste ou gai, les transports de tristesse ou de joie te siéraient encore mieux qu'à nul autre (1)... Ai-je jamais aimé César à ce point? » — « Ce vaillant César ! » répète machinalement Charmion, qui fait écho et ne songe pas à mal... — « Par Isis ! je te ferai saigner les dents si tu oses comparer César à mon préféré entre les hommes !... Qu'il ait existé ou qu'il doive exister jamais un pareil être dépasse les proportions du rêve. La nature est bien souvent impuissante à rivaliser avec les créations merveilleuses de la pensée; mais, en concevant un Antoine, la nature l'a emporté sur la pensée et a condamné au néant toutes les fictions. » Pour avoir de ses nouvelles tous les jours, elle enverra messagers sur messagers, dût-elle dépeupler l'Égypte.

Quelques semaines s'écoulent. Un de ces messagers retourne à Alexandrie et entre au palais.

« Oh ! d'Italie ! » s'écrie Cléopâtre à sa vue; et elle ne fait qu'un bond jusqu'à lui. Le messager balbutie :

« — Madame, madame...

— Antoine est mort ! Si tu dis cela, drôle, tu assassines ta maîtresse; mais s'il est libre et bien portant, si c'est là ce que tu viens m'apprendre, voici de l'or et voici mes veines les plus bleues à baiser; prends cette main que des rois ont pressée de leurs lèvres et n'ont baisée qu'en tremblant.

— D'abord, madame, il est bien...

— Tiens, voici encore de l'or. Mais prends garde, maraud, nous avons coutume de dire que les morts vont bien. Si c'est là que tu veux en venir, cet or que je te donne, je le ferai fondre et je le verserai dans la bouche malencontreuse.

— Bonne madame, écoutez-moi...

— Eh bien, parle... Mais ta figure ne me dit rien de bon. Si

(1) « Une marque effrayante que la tête se perd, c'est qu'en pensant à quelque petit fait, difficile à observer, vous le voyez blanc, et vous l'interprétez en faveur de votre amour; un instant après vous vous apercevez qu'en effet il était noir, et vous le trouvez encore concluant en faveur de votre amour ».

Stendhal, *De l'Amour*.

Antoine est libre et en santé, que sert d'avoir cette mine lugubre pour proclamer de si bonnes nouvelles?...

— Vous plairait-il de m'écouter?

— J'ai envie de te frapper avant que tu parles.

— Madame, il est bien...

— Tu es un honnête homme... tu feras ta fortune avec moi...

— Mais, madame...

— Je n'aime pas ce *mais*, il gâte un si bon commencement. Fi de ce *mais!* ce *mais* est comme un geôlier traînant après lui quelque malfaiteur monstrueux... Il est en santé, dis-tu, et il est libre, dis-tu?

— Libre, madame! Non, je ne vous ai rien dit de semblable. Il est lié à Octavie...

— Pour quel service?... Je pâlis, Charmion.

— Madame, il est marié à Octavie...

— Que la peste la plus maligne fonde sur toi! (*Elle le frappe.*) Hors d'ici, horrible drôle! ou je vais faire rouler tes yeux devant moi comme des billes et arracher tous les cheveux de ta tête...

— Gracieuse madame, j'apporte la nouvelle, mais je n'ai pas fait le mariage...

— Dis que cela n'est pas, et je te donnerai une province, et je te ferai une fortune splendide...

— Il est marié, madame.

— Misérable, tu as vécu trop longtemps. » (*Elle tire un couteau et le messager s'enfuit.*)

Voilà le *nec-plus-ultra* de la passion et de la déraison féminines. Harpagon rossant maître Jacques qui, par obéissance, rapporte à son maître avec vérité ce qu'on dit de lui dans la ville; le vice-roi du Pérou, dans la *Périchole* de Mérimée, exilant son secrétaire Martinez qui lui rend le même office, sont des modèles de sagesse et de sang-froid à côté de Cléopâtre. Il y a quelque raison dans leur colère; le rapport qu'ils ont à entendre n'est pas le pur et simple énoncé d'un fait, c'est tout un commentaire où Martinez et maître Jacques peuvent avoir mis du leur par malice. Mais le pauvre messager de la scène de Shakespeare est aussi innocent de son message que s'il l'avait remis à Cléopâtre sous enveloppe

fermée et scellée. L'insulter, le frapper, lever sur lui un couteau, c'est se montrer capable d'entrer dans la même fureur contre les choses inanimées, contre les meubles, les glaces, les porcelaines. Il n'y a guère d'homme assez déraisonnable pour aller jusque-là, quelque furieux qu'on le suppose; c'est un genre de folie particulier à la colère des enfants et des femmes. Mais en même temps, voyez comme la passion grandit tout, même ce qui est petit, absurde et mesquin au delà de toute mesure! Qui peut rire d'une telle scène? La violence de l'amour de Cléopâtre change un motif de comédie en cris et en transports tragiques.

L'image d'Octavie désormais obsédera continuellement sa pensée. Comment est faite sa rivale? Il lui faut maintenant des détails, des détails à l'infini. Elle dépêche un serviteur à la suite du messager, qui s'est sauvé et court encore. « Va trouver cet homme, bon Alexas; commande-lui de te dire les traits d'Octavie, son âge, ses inclinations; qu'il n'oublie pas la couleur de ses cheveux! Rapporte-moi vite ses paroles. »

Le seul moyen d'apaiser la curiosité affamée de Cléopâtre, c'est de faire revenir le messager. Il n'a plus si grand'peur, car il a eu le temps de réfléchir au secret, aisé autant qu'infaillible, de plaire à la terrible enfant.

« As-tu aperçu Octavie?

— Oui, reine redoutée.

— Où?

— A Rome, madame. Je l'ai regardée en face; je l'ai vue marcher entre son frère et Marc-Antoine.

— Est-elle aussi grande que moi?

— Non, madame.

— L'as-tu entendue parler? A-t-elle la voix perçante ou sourde?

— Madame, je l'ai entendue parler; sa voix est sourde.

— Cela n'a rien de gracieux! Elle ne peut lui plaire longtemps. Voix sourde et taille naine. A-t-elle de la majesté dans sa démarche?

— Elle se traîne. Immobile ou marchant, elle est toujours la même. Elle a l'air d'un corps plutôt que d'une âme, d'une statue plutôt que d'une personne vivante.

— Est-ce certain?

— Oui, ou je ne sais pas observer.

CHARMION. — Il n'y a pas en Égypte trois hommes dont le diagnostic soit aussi sûr.

CLÉOPATRE. — Il s'y connaît bien, je m'en aperçois. Le gaillard a un bon jugement. Estime son âge, je t'en prie.

— Madame, elle est veuve.

— Veuve, Charmion, tu entends.

— Et je crois bien qu'elle a trente ans.

— As-tu sa figure dans l'esprit? Est-elle longue ou ronde?

— Ronde jusqu'à l'excès.

— Avec cette forme de visage, on est presque toujours niais. Ses cheveux, de quelle couleur?

— Bruns, madame, et son front est aussi bas que si elle l'avait commandé tel.

— Voici de l'or pour toi. Tu ne dois pas prendre mal mes premières vivacités. Je veux que tu fasses un nouveau voyage. Je te trouve très-propre aux affaires. »

En l'année 1564, où naquit Shakespeare, sir James Melvil, ambassadeur de la reine d'Écosse Marie Stuart, fut reçu par la reine Élisabeth. Il donne dans ses *Mémoires* l'historique suivant de son entretien avec celle-ci : « Sa Majesté me demanda comment s'habillait ma souveraine, quelle était la couleur de ses cheveux, si je préférais les siens ou ceux de Marie. Je lui dis que leurs deux chevelures étaient d'un blond également rare. Elle me pressa de lui dire qui des deux était la plus belle. Je lui dis qu'elle (la reine Élisabeth) était la plus belle en Angleterre et que ma reine était la plus belle en Écosse. Elle insista sur sa question. Je répondis qu'elles étaient les deux plus gracieuses personnes de leurs royaumes; que Sa Majesté était la plus jolie et ma souveraine la plus belle. Elle me demanda quelle était la plus grande. Je lui dis que c'était ma reine. — Elle est trop grande alors, fit-elle, car je ne suis ni trop grande ni trop petite. — Elle me demanda quelles étaient les occupations de la reine Marie. Je répliquai que, d'après ma dernière dépêche, ma reine venait d'une chasse dans les hautes terres; que, quand ses affaires le lui permettaient, elle lisait l'histoire, que d'autres fois elle jouait du luth et du clavecin. Elle me demanda qui dansait

le mieux, ma reine ou elle? Je répondis que ma reine dansait avec autant de noblesse qu'elle. Elle voulut avoir aussi mon opinion sur son talent musical, et que je lui disse si je trouvais que c'était elle ou ma souveraine qui jouait le mieux. La position devenait délicate; je m'en tirai en lui donnant le prix. »

Voilà bien des questions, mais il n'y aura jamais assez de réponses pour satisfaire la curiosité d'une rivale. Le messager égyptien ne s'est pas plus tôt éloigné, que Cléopâtre dit à sa suivante : « J'avais encore une question à lui faire, ma chère Charmion. Tu le ramèneras. »

L'abandon d'Octavie par Antoine, le ressentiment d'Octave, la jalousie de Cléopâtre, qui voulait empêcher à tout prix une nouvelle réconciliation, telles furent, poétiquement parlant, les causes de la bataille d'Actium. L'histoire d'ailleurs, si elle fait intervenir ici, pour expliquer la discorde et la lutte, d'autres raisons plus générales et plus profondes, ne nie pas ces causes occasionnelles et prochaines. Jamais le fatal pouvoir d'une femme ne s'est montré d'une manière plus éclatante que dans cet immortel désastre. Antoine rentré sous son empire, Cléopâtre ne le quitte plus, elle le garde à vue, sentant bien qu'elle ne peut le retenir que par la continuelle *incantation* de sa présence (1). Elle suivra donc l'armée, sans souci de l'embarras que la présence d'une femme comme elle devait causer dans l'exécution d'un plan stratégique. Enobarbus, qui a son franc parler, s'emporte grossièrement contre elle en la voyant paraître au camp; mais Antoine la justifie, l'approuve et la couvre de sa protection. Il fait plus, et c'est ici que l'aveuglement de l'amour prend des proportions si légendaires qu'on croirait à une invention du poëte, si le récit de l'historien n'était pas là : le général en chef cède à Cléopâtre la direction de la bataille. Si l'on avait combattu sur terre, toutes les chances étaient pour lui, il tenait la victoire; mais c'était la fantaisie de l'Égyptienne de livrer un combat naval; contre l'avis de tous ses capitaines, qui le supplient, qui lui démontrent avec évidence la supériorité de ses fan-

(1) Expression de M. Henri Blaze de Bury. — *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1872.

tassins et l'infériorité de sa flotte, Antoine décide qu'on se battra sur mer. « O mon *imperator!* pourquoi veux-tu confier ta fortune à ces misérables planches? Te défies-tu de cette épée et de ces cicatrices? Laisse les Égyptiens et les Phéniciens barboter dans l'eau, et donne-nous le champ de bataille en terre ferme, où nous autres nous savons vaincre ou mourir. » Ainsi parlait, après tous les capitaines, un simple soldat, vieux débris de Pharsale et de Philippes : « Brave soldat! » dit Antoine rêveur... « en mer! »

La bataille était engagée depuis quelques heures et se soutenait avec des chances égales de part et d'autre, quand soudain, au grand étonnement de l'ennemi, on vit les soixante navires de Cléopâtre dresser leurs mâts, déployer leurs voiles et, à la faveur d'un bon vent, s'enfuir vers le Péloponèse « comme une troupe d'oiseaux affolés ». A ce moment, « Antonius montra évidemment qu'il avait perdu le sens et le cœur, non-seulement d'un empereur, mais aussi d'un vertueux homme, et qu'il était transporté d'entendement, et que cela est vrai qu'un certain ancien a dit en se jouant que l'âme d'un amant vit au cœur d'autrui et non pas au sien : tant il se laissa mener et traîner à cette femme comme s'il eût été collé à elle et qu'elle n'eût su se remuer sans le mouvoir aussi. Car, tout aussitôt qu'il vit partir son vaisseau, il oublia, abandonna et trahit ceux qui combattaient et se faisaient tuer pour lui, et se jeta en une galère à cinq rangs de rames pour suivre celle qui l'avait déjà commencé à ruiner et qui le devait encore du tout achever de détruire. »

« Égyptienne, dit Antoine dans Shakespeare, tu savais trop bien que mon cœur était attaché par toutes ses cordes à ton gouvernail et que tu me traînerais à la remorque. Tu savais ta pleine suprématie sur mon âme et qu'un signe de toi pourrait me faire enfreindre l'ordre même des dieux. »

Que s'était-il passé? rien que d'extrêmement simple. Cléopâtre avait eu peur. Elle était femme, et ses nerfs n'avaient pu supporter longtemps l'émotion d'une bataille. Voilà tout. Si l'on cherche une autre explication à la déroute d'Actium, c'est qu'on part de l'idée que Cléopâtre, dans les grandes occasions, savait être vraiment courageuse. Elle a usurpé cette réputation par la mise en scène splendide de sa mort; mais son prétendu héroïsme

n'est qu'un brillant manteau de théâtre qui enveloppe dans ses grands plis la petite personne la plus féminine, la plus dépourvue de tout caractère viril, qui ait jamais porté la couronne. Qu'on étudie de près sa fin telle qu'elle est dans Shakespeare, grand scrutateur des âmes : le masque tombe, la femme reste, et l'héroïne s'évanouit.

Octave vainqueur entreprend de la détacher d'Antoine. Il envoie à Cléopâtre un messager, qui n'a qu'un mot à dire pour obtenir tout. « César est un dieu... Dites au grand César, aimable messager, que par votre intermédiaire je baise sa main triomphante ; dites-lui que je suis prête à déposer ma couronne à ses pieds et à m'agenouiller devant lui ; dites-lui que de son souffle souverain il peut me signifier le sort de l'Égypte. » Elle abandonne sa main au messager, qui la presse sur ses lèvres, et à ce moment Antoine entre.

Ici éclate une scène de violence entre l'amant irrité et sa tremblante maîtresse. Il y en a deux dans la tragédie. Leurs coupables amours ne pouvaient pas être une continuelle idylle, il fallait bien que le péché portât ses fruits amers... « Être trompé par une créature qui regarde des laquais !... Vous avez toujours été une hypocrite... Je vous ai trouvée comme un morceau refroidi sur l'assiette de César mort... » Antoine est superbe dans sa fureur ; il ressemble à Jupiter Tonnant. Cléopâtre courbe la tête et reconnaît son maître. Il pardonne, parle encore de combattre, de vaincre, et voilà deux cœurs réconciliés, jusqu'à ce qu'une nouvelle trahison ou une nouvelle lâcheté de l'Égyptienne fasse éclater, pour la seconde fois, une si terrible explosion de la colère d'Antoine, qu'elle prend la fuite, s'enferme avec ses femmes dans son mausolée et lui fait dire qu'elle est morte.

Lorsque Antoine expirant se fait porter jusque-là, elle n'ose pas ouvrir la porte, et c'est par la fenêtre, avec des cordes, qu'elle et ses femmes hissent jusqu'à elles le pauvre moribond.

En dépit de ses précautions, elle est prise. Les envoyés d'Octave, puis Octave lui-même s'introduisent dans le mausolée, et Cléopâtre s'agenouille humblement : « Vous êtes mon maître et seigneur. Le monde entier est à vous, et nous qui sommes vos écussons et vos trophées, nous resterons fixés au lieu qu'il vous plaira. »

Une scène incroyable, que Shakespeare n'a pas imaginée et qui est dans Plutarque, montre ici dans la nature féminine de Cléopâtre une fausseté si naïvement impudente, qu'elle fait sourire le lecteur, comme elle dut faire sourire Octave. Cléopâtre livre à César son or, son argenterie, ses bijoux, jure qu'elle n'a rien soustrait et prend à témoin de la vérité de ses paroles Séleucus, son trésorier. Mais Séleucus est honnête homme, il ne peut en conscience confirmer ce que dit sa maîtresse. Alors celle-ci s'emporte, et sous les yeux de César même, faisant appel à César, elle crie à l'ingratitude, à la perfidie de son esclave, le bat et le chasse pour n'avoir pas voulu lui rendre le service d'un petit mensonge: « L'ingratitude de ce Séleucus m'exaspère!... O César, quelle blessante indignité! Quoi! lorsque tu daignes me venir voir ici et faire les honneurs de ta grandeur à une si chétive créature, il faut que mon propre serviteur ajoute à la somme de mes disgrâces le surcroît de sa perfidie!... O dieux! est-il juste que je sois dénoncée par un homme que j'ai nourri? »

Pourquoi Cléopâtre voulut-elle mourir? Ce n'est pas parce qu'elle avait perdu Antoine; ce n'est pas parce qu'elle avait perdu son royaume; ce n'est pas parce qu'elle avait perdu la liberté. Elle pouvait supporter ces douleurs et ces humiliations (1). Les motifs de sa détermination furent petits. Elle apprit que César voulait l'emmener à Rome, et son imagination lui représenta aussitôt des choses dont sa sensibilité nerveuse ne put pas supporter l'idée : « Je ne veux pas me laisser insulter par le regard hautain de la stupide Octavie. Croient-ils donc qu'ils vont me traîner et m'exhiber sous les huées de la valetaille insolente de Rome?... Iras, qu'en penses-tu? Marionnette égyptienne, tu vas être exhibée dans Rome ainsi que moi; de misérables artisans, avec leurs marteaux, leurs équerres et leurs tabliers crasseux, se presseront pour nous voir; leurs haleines épaisses, empestées par une nourriture grossière, feront un nuage autour de nous, et nous serons forcées d'en aspirer la vapeur... Ah! plutôt être couchée

(1) « Cleopatra could have endured the loss of freedom; but to be led in triumph through the streets of Rome is insufferable. » Mrs Jameson, *Characteristics of women*. — L'essai sur Cléopâtre est le chef-d'œuvre de Mrs Jameson. Tous les commentateurs de Shakespeare, Gervinus, Kreyssig, Dowden, etc., l'ont utilisé, et il n'est que juste de reconnaître cette dette, comme la plupart l'ont fait.

toute nue sur la vase du Nil et y devenir la proie horrible des moustiques! »

Depuis longtemps Cléopâtre avait fait son étude des poisons. Elle en cherchait un qui procurât une mort aussi prompte et aussi douce que possible. Les prisonniers condamnés à la peine capitale servaient à ses expériences. Les morsures des serpents l'avaient particulièrement intéressée. Après plusieurs essais, elle avait reconnu que le venin de l'aspic était le plus charmant. Point de convulsions; rien de violent ni d'horrible. On tombait dans un assoupissement accompagné d'une légère moiteur au visage, et cet état de somnolence avait quelque chose de si enivrant, qu'on ne voulait pas être réveillé. Mourir ainsi, c'était encore une volupté.

« Mes femmes, parez-moi comme une reine, allez me chercher mes plus beaux vêtements. Je vais encore sur le Cydnus à la rencontre d'Antoine. Apportez-moi ma couronne... (*Entre un paysan portant une corbeille de figues.*) As-tu là ce joli serpent du Nil qui tue sans faire souffrir?

— Oui, vraiment, je l'ai; mais je ne voudrais pas être l'individu qui vous engagerait à y toucher; car sa morsure est mortelle, et ceux qui en meurent n'en reviennent pas...

— Donne, et va-t'en d'ici. Adieu.

— Je vous souhaite bien du plaisir avec le reptile. »

Le paysan sort. Cléopâtre prend l'aspic, l'applique sur son sein, et dit à Charmion qui pousse un cri : « Silence! silence! Ne vois-tu pas mon enfant à la mamelle, qui tette sa nourrice en l'endormant? »

Jamais mort volontaire ne fut plus douce et n'évoqua plus naturellement l'image du sommeil. « Cléopâtre semble endormie, dit Octave en contemplant ses restes, aussi belle que si elle voulait attirer un autre Antoine dans l'irrésistible filet de sa grâce. »

La grâce, d'un bout à l'autre de son rôle, et à ses derniers moments la majesté : voilà l'impression définitive que nous laisse cette femme chez laquelle il n'y avait pourtant rien de vraiment bon ni de vraiment grand. Je ne connais pas de plus étonnant exemple du prestige de la beauté et du prestige de la poésie.

Octave.

Il n'y a pas de personnage historique plus laid, plus désagréable, plus repoussant que le neveu de César, le jeune Octave, plus tard le grand Auguste, chanté et déifié par les poëtes. Il n'était pas un monstre, relativement au moins et comparé à d'autres scélérats plus francs et plus complets de son *auguste* famille ; mais au point de vue poétique, c'est précisément ce qui lui fait tort : plus franchement détestable, il inspirerait moins d'antipathie. Schiller remarque très-bien qu'un voleur gagne, poétiquement parlant, à être aussi un meurtrier, et que l'homme qui s'abaisse par une vilenie peut se relever par un crime dans notre estime esthétique. Quel intérêt pouvons-nous prendre à cette créature chétive et frileuse qui se rassasiait avec une once de pain et quelques grains de raisins secs, et portait en hiver quatre tuniques sous sa toge? On sait qu'il n'avait point de courage militaire. « A la guerre, » aimait à dire Louis XI, le moins héroïque de nos rois, « qui a le profit a l'honneur. » Les maximes favorites d'Octave : « Précaution vaut mieux que confiance, » « Hâtez-vous lentement, » etc., étaient aussi peu chevaleresques. Au jugement de la nature humaine, qui est celui de la poésie, l'habileté politique ne saurait compenser le manque de courage militaire; mais on peut douter d'ailleurs qu'Octave fût aussi habile qu'on l'a dit. Il était l'homme prédestiné, si jamais il y en eut un dans l'histoire, et toute son habileté, moins réelle que négative, consista à ne pas faire obstacle à sa fortune, à la laisser travailler pour lui, à s'abandonner aux événements qui le portaient d'eux-mêmes. Comme bien des gens dont tout l'esprit consiste à observer un silence prudent, il a quelquefois passé pour profond aux yeux de la postérité; mais ces airs de mystère ne cachent que le vide. Rien de plus irritant pour l'analyse que ce genre de natures qui, sans rien avoir d'original et qui vaille la peine d'être étudié, défient toute définition, parce qu'elles sont fuyantes et qu'il est impossible de ramener à l'unité leur physionomie mobile et indécise. Par exemple, Octave était cruel non-seulement par politique, mais par goût, et Suétone rapporte de sa cruauté plusieurs traits à rendre jaloux Caligula; cependant il avait aussi

ses heures de modération et de clémence, et il doit à une de ces velléités de grandeur d'âme la réputation de magnanimité que lui a faite le trop généreux Corneille, toujours à l'affût de ce qui est grand. Quels sentiments lui inspira la mort d'Antoine, son ennemi? Suétone écrit qu'il se réjouit à ce spectacle, et Plutarque « qu'il se retira au plus secret de sa tente et là se prit à pleurer par compassion ». Shakespeare a suivi comme toujours la tradition de Plutarque; mais cela n'a aucune importance, et il n'est pas même nécessaire de supposer que les larmes d'Octave étaient hypocrites. Sa sensibilité superficielle peut très-bien avoir été émue un instant par « l'écroulement d'une si grande existence ». Instrument passif aux mains de la fortune, sans caractère, sans poésie, l'Octave de Shakespeare, comme celui de l'histoire, est à mon avis un personnage parfaitement insipide. Je trouve que les commentateurs lui font beaucoup d'honneur en l'opposant à Antoine comme le représentant de la volonté froide, patiente, sûre de son but, dans son contraste avec la prodigalité folle d'une nature richement douée, perdue par une fatale passion. Il y a dans plusieurs tragédies de Shakespeare des personnages qui sont des hommes pratiques et qui font une honorable antithèse avec le héros de la pièce, plus poétique mais moins sensé : tels sont Fortinbras dans *Hamlet*, Alcibiade dans *Timon d'Athènes*, Cassius dans *Jules César;* mais je ne suis pas frappé de la réelle valeur pratique d'Octave. Il n'en a que l'apparence, parce que la folie de son adversaire passe toute mesure et fait valoir par le contraste ses moindres semblants d'habileté. Antoine vaincu défie Octave en combat singulier : il n'était pas besoin d'être un sage pour hausser les épaules à ce cartel absurde, il suffisait de n'être point un héros. Ce n'est pas Octave qui a gagné la bataille d'Actium, c'est son étoile; Cléopâtre prit la fuite, son amant la suivit : Octave n'eut, comme toujours, qu'à laisser faire aux dieux. Il n'est tout au plus, dans la tragédie, que l'agent principal de la fatalité qui perd Antoine.

Lépide.

Lépide, au moins, est amusant. Sa nullité non équivoque fait de lui un personnage franchement comique. Dès son entrée en

scène dans la tragédie de *Jules César*, ses deux associés dans le triumvirat l'envoient faire des commissions. Tous trois sont assis autour d'une table et dressent la liste des proscrits; mais bientôt Lépide est éloigné : « Mon bon Lépide, lui dit Antoine, allez donc à la maison de César, vous y prendrez son testament, et nous verrons à en retrancher quelques legs onéreux. » Il est piquant de voir Corneille, qui assurément n'y mettait pas de malice, donner aussi à Lépide ce rôle de domestique. Dans sa tragédie de *Pompée*, c'est le grand César qui dit à Lépide, en recommandant à ses soins Cornélie, veuve de Pompée :

Choisissez-lui, Lépide, un digne appartement.

Il est à peine sorti que les deux triumvirs entament la conversation sur son compte :

« C'est, dit Antoine, un homme nul et incapable, bon à faire des commissions... Nous n'accumulons sur lui les honneurs que pour qu'il nous décharge d'un certain odieux; il ne les portera que comme l'âne porte l'or, gémissant et suant sous le faix, conduit ou chassé dans la voie indiquée par nous; et quand il aura porté son trésor où nous voulons, alors nous lui retirerons sa charge et nous le renverrons, comme l'âne débâté, secouer ses oreilles et paître dans les prés communaux.

— Faites à votre volonté, répond Octave; mais c'est un soldat éprouvé et vaillant.

— Mon cheval l'est aussi, Octave, et c'est pour cela que je lui assigne sa ration de fourrage. C'est une bête que j'instruis à combattre, à caracoler, à s'arrêter court, à courir en avant; les mouvements de son corps sont gouvernés par mon intelligence, et, à certains égards, Lépide n'est rien de plus; il veut être instruit, dressé et lancé. C'est un esprit stérile qui ne vit que de restes, de loques et d'imitations; il adopte pour modèle ce qui est vieux, suranné, usé par tout le monde. Ne me parlez de lui que comme d'un outil à notre usage.

Sur ce pauvre homme, les valets sont de l'avis des maîtres. Deux serviteurs causent sur le triumvir, et se récriant au sujet de son abjection servile : « Tout cela, disent-ils, pour être compté dans la société des hommes supérieurs! Moi, j'aimerais mieux

avoir un roseau dont je pourrais me servir qu'une pertuisane que je ne pourrais pas soulever. — Être admis dans les sphères hautes sans y faire sentir son action, c'est ressembler à ces trous où les yeux ne sont plus et qui font dans le visage un vide pitoyable. »

Antoine ne peut pas ouvrir la bouche sans que Lépide s'écrie : « Voilà qui est parler noblement ! » et il répond avec bonheur *Amen !* à tout ce que propose Octave.

Cette plate et indifférente adulation est assez spirituellement tournée en ridicule dans le feu roulant de railleries qu'échangent, à propos de Lépide, Agrippa et Énobarbus, principaux officiers d'Octave et d'Antoine : « Ce noble Lépide ! dit Agrippa. — Ce digne homme ! riposte Énobarbus ; oh ! comme il aime César ! — Oui, mais combien il adore Antoine ! — César ? eh ! c'est le Jupiter des hommes. — Mais Antoine, c'est le Dieu de Jupiter. — Parlez-vous de César ? Ah ! c'est le sans pareil ! — D'Antoine ? Oh ! c'est le phénix d'Arabie ! — C'est César qu'il aime le mieux ; pourtant il aime Antoine. Ni cœurs, ni langues, ni chiffres, ni scribes, ni bardes, ni poëtes ne pourraient imaginer, exprimer, évaluer, écrire, chanter, nombrer son amour pour Antoine ! Mais pour César, à genoux, à genoux, et admirez ! — Il les aime tous deux. — Parbleu ! ils sont les ailes dont il est le hanneton. »

Les trois triumvirs figurent, avec Sextus Pompée, dans une scène étonnante, la plus *humoristique* peut-être de tout le théâtre de Shakespeare. Je n'emploie pas au hasard ce mot, auquel j'attache un sens qu'on pourra trouver étroit et incomplet, mais qui a au moins l'avantage d'être très-particulier et très-précis (1). Avec Jean-Paul et Henri Heine, j'entends par *humour* le sentiment, non point triste et amer, mais gai, joyeux et poétique, du néant de toute chose. L'Ecclésiaste s'écriant au début de son livre : « Vanité des vanités, tout est vanité ! » n'est que la moitié de l'humoriste ; ajoutez à cette vue profonde du néant de l'univers l'éclat de rire et la fantaisie de l'auteur de *Gargantua*, vous avez l'humoriste complet. L'esprit humoristique est quelque chose de très-individuel qui n'appartient qu'aux natures vigoureusement et bizarrement originales. On ne doit pas

(1) Sur l'*humour* et les *humoristes*, voir les trois derniers chapitres du tome II de cet ouvrage.

s'attendre à le trouver dans Shakespeare au même degré que dans Rabelais ou dans Sterne ; notre poëte est plus sérieux que ces sublimes farceurs, et surtout son théâtre est trop impersonnel pour admettre autrement que par occasion, pour comporter d'une manière continue un genre d'esprit aussi outrageusement subjectif, aussi destructeur de tout grand art et de toute beauté vraie, que l'humour. Mais, d'un autre côté, Shakespeare est trop philosophe pour ne pas sentir qu'au fond tout est vanité, et il a l'humeur trop libre et trop sereine pour ne pas rire souvent de la folie des hommes et du néant des choses. De nombreux personnages humoristiques, dans ses tragédies comme dans ses comédies, sont destinés à lui servir d'organes et à traduire cette disposition. Enobarbus, comme nous le verrons tout à l'heure, est un de ces interprètes joyeux de sa douce et grande ironie. Quelquefois l'esprit humoristique du poëte est plus général et plus profond ; il réside non dans un personnage individuel, mais dans l'âme même de la composition dramatique. Telle est, entre toutes ses œuvres, la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre*. L'impression dominante qui, dès l'exposition, saisit le spectateur et ne le quitte plus jusqu'à la catastrophe, est celle de l'écroulement de tout un monde au milieu d'une orgie (1). On sent que ce n'est pas seulement un homme, c'est une ère de l'histoire, c'est la Rome antique qui achève gaiement sa ruine en riant et en chantant, et en menant avec des devins, des courtisanes et des eunuques la ronde étourdissante du sabbat égyptien. Cette impression de toute la pièce se condense, pour ainsi dire, et se résume vivement dans la scène symbolique et humoristique du banquet offert aux triumvirs par Sextus Pompée à bord de sa galère.

L'idée de ce banquet a été fournie à Shakespeare par Plutarque. « Ils se convièrent les uns les autres à manger ensemble, écrit Amyot, et tirèrent au sort à qui le premier ferait le festin. Le sort échut premier à Pompeius, pourquoi Antonius lui demanda : Et où souperons-nous ? — Là, répondit Pompeius, en lui montrant sa galère capitainesse qui était à six rangs de rames ; car c'est, dit-il, la seule maison paternelle qu'on m'a laissée... Si fit jeter en mer force ancres pour assurer sa galère, et bâtir un

(1) Remarque de Hazlitt. — Voir aussi Kreyssig, tome I, page 438.

pont de bois pour passer depuis le cap Misène jusques en sa galère, où il les reçut et festoya à bonne chère. »

Voilà le cadre du tableau et le sujet sommairement indiqué par l'historien; mais le tableau lui-même, la conduite et tout l'entretien des chefs, à la seule exception du conseil donné par « Ménas le corsaire » à Sextus Pompée et de la réponse de celui-ci, sont de Shakespeare, et je ne sais pas quel autre poëte aurait pu imaginer une scène aussi bouffonne, aussi hardie, aussi caractéristique.

Les convives, particulièrement Antoine et Octave, commencent par griser Lépide en lui faisant boire sans répit ce que Shakespeare appelle le *coup de charité*, c'est-à-dire l'excédant de vin qu'un ami dévoué absorbe pour venir en aide à son commensal plus modeste. Ainsi, dans le triumvirat (car toute cette scène peut être interprétée comme un symbole), la fonction de Lépide était de soulager ses deux associés d'une partie du fardeau de responsabilité et de haine qui pesait sur leurs actes. Pendant que Lépide entre à vue d'œil dans cet état de plénitude et d'abandon où l'on se laisse doucement aller à rouler sous la table, Antoine, plus habitué au vin, soutient avec le sobre Octave une conversation éminemment instructive sur les coutumes locales et la géographie physique de l'Égypte :

« C'est ainsi qu'il font, seigneur: ils mesurent la crue du Nil à une certaine échelle sur la pyramide, et ils savent, selon le niveau élevé, bas ou moyen de l'étiage, s'il y aura disette ou abondance. Plus le Nil monte, plus il promet; lorsqu'il se retire, le laboureur sème son grain sur le limon et la vase, et bientôt les champs sont couverts d'épis.

LÉPIDE, *d'une voix avinée.*—Vous avez là d'étranges serpents.

— Oui, Lépide.

— Vos serpents d'Égypte naissent de la fange par l'opération du soleil; de même votre crocodile.

— Comme vous dites.

POMPÉE. — Asseyons-nous et du vin. A la santé de Lépide!

LÉPIDE. — Je ne me sens pas tout à fait bien, mais jamais je ne me laisserai mettre hors de raison.

ÉNOBARBUS. — Jusqu'à ce que vous ayez fait un somme, je crains bien que vous ne soyez dedans.

LÉPIDE. — J'ai ouï dire que les pyramides de Ptolémée étaient de très-belles choses; sur ma parole, j'ai ouï dire ça.

MÉNAS, *bas à Pompée.* — Pompée, un mot!

— Dis-le-moi à l'oreille. Qu'est-ce?

— Quitte ton siége, je t'en supplie, capitaine, que je te dise un mot.

— Tout à l'heure. Attends. Cette rasade pour Lépide!

LÉPIDE. — Quelle espèce d'être est votre crocodile?

ANTOINE. — Il a juste la forme qu'il a, seigneur, et il est aussi large qu'il a de largeur; pour sa hauteur, elle est ce qu'elle est, ni plus ni moins. Il se meut avec ses organes; il vit de ce qui le nourrit, et dès que les éléments dont il est formé se décomposent, la décomposition s'opère.

— De quelle couleur est-il?

— De sa propre couleur.

— C'est un étrange serpent.

— Oui vraiment, et ses larmes sont humides.

POMPÉE, *bas à Ménas.* — Me laisseras-tu tranquille à la fin? Va te faire pendre! Me parler de quoi?... où est la coupe que j'ai demandée?

MÉNAS, *bas à Pompée.* — Au nom de mes services, si tu daignes m'entendre, lève-toi de ton tabouret.

— Tu es fou, je crois. Qu'y a-t-il? (*Il se lève et se retire à l'écart avec Ménas.*)

MÉNAS, *bas à Pompée.* — Veux-tu être seigneur de tout l'univers?

— Que dis-tu?

— Encore une fois, veux-tu être seigneur de l'univers entier?

— Eh! cela se peut-il?

— Consens-y seulement, et quelque pauvre que tu puisses me croire, je suis homme à te faire don de l'univers.

— Est-ce que tu as trop bu?

— Non, Pompée, je me suis abstenu de la coupe. Tu peux être, si tu l'oses, le Jupiter terrestre; tout ce que l'Océan embrasse, tout ce que le ciel recouvre est à toi, si tu le veux.

— Montre-moi comment.

— Les trois maîtres du monde sont sur ton vaisseau. Laisse-moi

couper le câble, et quand nous serons au large, sautons-leur à la gorge, tout est à toi.

— Ah! il fallait le faire sans me le dire. De ma part, ce serait une trahison; de la tienne, c'eût été un bon office... Faite à mon insu, j'aurais approuvé ton action; mais maintenant je dois la condamner. N'y pense plus, et bois. (*Il retourne vers ses convives.*)

MÉNAS, *à part.* — Eh bien! moi, je ne veux plus suivre ta fortune pâlissante. Qui repousse l'occasion quand elle s'offre, ne la retrouvera plus. »

Les santés se multiplient, et on finit par emporter Lépide complétement ivre.

« Voilà un vigoureux gaillard, dit Énobarbus en voyant passer l'esclave qui emporte le triumvir.

— Pourquoi? demande Ménas.

— Il porte le tiers du monde, mon cher, ne vois-tu pas? »

Le robuste Antoine continue à boire à la santé de César, qui s'en passerait bien et qui gémit du terrible labeur que la politesse impose à sa santé délicate. Puis, de plus en plus allumé, il propose de danser la bacchanale égyptienne:

« Allons! tenons-nous tous par la main et buvons pour augmenter la rapidité du tourbillon. Qu'une musique retentissante tonne à nos oreilles! Ce jeune homme chantera et répétera le refrain aussi haut et aussi fort que ses vigoureux poumons pourront lancer leur volée. »

La musique joue, et tous les convives dansent en rond, la main dans la main:

Viens, ô toi monarque du vin,
Bacchus joufflu à l'œil enflammé!
Que nos soucis soient noyés dans tes cuves,
Et nos cheveux couronnés de tes grappes!
Verse-nous jusqu'à ce que le monde tourne!
Verse-nous jusqu'à ce que le monde tourne!

Le prudent Octave fait tous ses efforts pour ne pas être entraîné dans l'orgie; mais dans la compagnie des fous rester sage

entièrement n'est pas possible. Il a trop bu, lui aussi, car ses joues pâles sont en feu. Cependant il n'est point ivre, sa lucidité d'esprit est parfaite, il se rend un compte net de la situation et la juge sévèrement :

« Pompée, bonne nuit. Antoine, laissez-moi vous emmener, nos graves affaires s'indignent de tant de légèreté. Aimables seigneurs, séparons-nous. Voyez comme nos joues sont emflammées. Le vin a triomphé du vigoureux Énobarbus, et ma propre langue balbutie ce qu'elle dit. Peu s'en faut que l'extravagante orgie ne nous ait tous rendus grotesques. Bonne nuit. Votre main, mon cher Antoine. »

Les deux triumvirs, appuyés sur le bras l'un de l'autre, quittent en chancelant la galère de Sextus Pompée. Ils ont juste encore la force de se tenir debout ; Énobarbus, qui voit cet équilibre instable, leur crie : « Prenez garde de tomber ! »

Grimm écrit dans sa correspondance littéraire : « Il est assez ridicule sans doute de faire parler les valets comme les héros ; mais il est beaucoup plus ridicule encore de faire parler aux héros le langage du peuple. » Que devait-il penser d'une scène où les héros oublient leur dignité jusqu'à la noyer dans l'ivresse ? On connaît l'indignation de Voltaire contre ces prétendues tragédies de Shakespeare, qui ne sont que des « farces où la bouffonnerie est jointe à l'horrible », où l'on voit « la plus vile canaille paraître sur le théâtre avec des princes, et les princes parler souvent comme la canaille ». Cette manière de juger appartient à un temps où l'on ne concevait les personnages du théâtre tragique que comme des marionnettes solennelles et polies, instruites avant tout à s'exprimer comme on parle à la cour et à bien faire la révérence ; elle appartient en outre à un pays où l'on a toujours cultivé avec prédilection l'esprit de société et de bonne compagnie, lequel diffère de l'esprit humoristique autant qu'une fleur de nos jardins peut différer d'une plante exotique et sauvage. Le banquet de Sextus Pompée n'en est pas moins une scène excellente, plus profondément shakespearienne peut-être que les beautés les plus célèbres de Shakespeare, car dans cet ordre d'idées et de tableaux il n'est pas seulement sans rival, il est sans imitateur comme

sans modèle. « Vanité des vanités, tout est vanité ! » Quel commentaire plus étourdissant, plus burlesque de cette grande leçon de philosophie qui est tout l'enseignement de l'*humour*, que cette scène où l'on voit l'existence des triumvirs attachée à un câble que Sextus Pompée n'avait qu'à laisser couper, Lépide, troisième pilier de l'univers, « tiers du monde », tombant ivre mort et un esclave le chargeant sur son dos !

Énobarbus.

Le personnage d'Énobarbus, par lequel je clos la série de nos études psychologiques sur la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre*, offre un double intérêt : il est d'abord l'organe de la pensée humoristique du poëte sur les hommes et sur les événements ; en outre, il est un caractère.

C'est en partie le rôle du chœur de servir d'organe à la pensée du poëte dramatique ; on a donc comparé fort ingénieusement le rôle d'Énobarbus à celui du chœur dans la haute tragédie grecque ; mais ce rapprochement ne peut être accepté qu'avec bien des réserves et des restrictions. Shakespeare n'a jamais exprimé, par la bouche d'aucun de ses personnages, la totalité de la sagesse, conformément à la théorie idéale du chœur antique. Je dis la théorie *idéale*, parce qu'en réalité, dans Eschyle, le chœur n'est qu'un personnage comme un autre, agissant, intéressé et passionné ; et dans Sophocle, ce n'est souvent qu'une assemblée de vieillards ou de jeunes filles qui ont toutes les infirmités de leur âge ou de leur sexe. Mais on a pu extraire de ce qui nous reste des tragédies grecques une théorie idéale du chœur, qu'il faut hardiment nommer supérieure à la pratique habituelle de Sophocle et d'Eschyle. Cette conception de génie est de Hegel, le plus grand des philosophes de l'art, et les pages où il l'expose sont parmi les plus belles que la haute critique littéraire ait jamais produites. Une de mes plus chères ambitions d'écrivain est de les traduire un jour dans un langage dont la clarté puisse orner dignement la profondeur d'une telle pensée. Pour les résumer provisoirement en deux lignes, je dirai, avec une concision nécessairement un peu obscure, que le chœur antique représente

l'unité dans la conscience humaine des idées morales qui se combattent sur la scène, la totalité de la justice et de la sagesse dont les antagonistes du drame ne personnifient que des fragments (1).

Or, pour en revenir à Shakespeare, le conflit extérieur des idées morales n'est point chez lui l'essence de l'action dramatique, et aucun de ses personnages n'exprime la somme totale de la vérité; ils n'en découvrent chacun qu'une partie qui reste cachée pour les autres : nul d'entre eux n'est donc conforme à la théorie idéale du chœur. Le moine franciscain, frère Laurence, qui, dans *Roméo et Juliette*, assiste de ses conseils les deux amants, est un solitaire retiré du monde, étranger à la vie active et passant une existence assez inutile aux hommes à cueillir des simples dans les prés; le breuvage imprudent qu'il fait prendre à Juliette est la cause occasionnelle de la catastrophe : jamais Shakespeare n'a pu avoir la pensée de nous présenter ce contemplateur comme un sage de tout point; c'est dans la tragédie un caractère *sui generis*, voilà tout. Nous avons vu tout ce qui manque à Thersite, cynique et lâche insulteur, dans la parodie héroï-comique de *Troïlus et Cressida*, pour être complétement assimilé au chœur antique, avec lequel il a pourtant quelques rapports superficiels. Énobarbus, lui aussi, avant d'être le chœur de la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre*, est un caractère particulier, c'est-à-dire un composé de qualités et de défauts, et cela suffit pour qu'on ne puisse pas non plus l'assimiler complétement au chœur idéal, qui doit être parfaitement sage et parfaitement juste par définition.

Cependant Énobarbus demeure, dans une assez grande mesure, l'organe de la pensée du poëte; et c'est ce mélange de sagesse impersonnelle, supérieure à sa propre nature, et d'individualité très-forte et très-tranchée, qui compose sa physionomie originale.

Au lendemain du mariage d'Antoine et d'Octavie, il prédit tout ce qui doit arriver. « Maintenant, dit Ménas, César et lui sont liés pour toujours. — Si j'étais tenu, répond Énobarbus, de prédire le sort de cette union, je ne prophétiserais pas ainsi. — Je crois,

(1) Sur *le chœur antique*, voir au tome II de cet ouvrage le chapitre sixième.

reprend Ménas, que la politique a plus fait dans ce mariage que l'amour. — Je le crois aussi; mais vous verrez que le lien même qui semble resserrer leur amitié l'étranglera. Octavie est d'un abord austère, froid et calme. — Et quel est l'homme qui ne voudrait pas voir sa femme ainsi? — Celui qui lui-même n'est pas ainsi, et cet homme est Marc-Antoine. Il retournera à son ragoût égyptien; alors les soupirs d'Octavie attiseront la colère de César; et, comme je viens de le dire, ce qui est la force de leur amitié deviendra la cause immédiate de leur rupture. Antoine laissera son affection où elle est; il n'a épousé ici que l'occasion. »

Lorsque Antoine et Octave unissent leurs forces contre Sextus Pompée, Énobarbus pénètre et dénonce le peu de solidité d'une alliance qui n'a pas d'autre ciment qu'un intérêt momentané et une inimitié commune : « Prêtez-vous votre affection l'un à l'autre pour le moment, et, dès que vous n'entendrez plus parler de Pompée, vous pourrez vous la restituer. Vous aurez le temps de vous chamailler quand vous n'aurez pas autre chose à faire. — Tu n'es qu'un soldat; tais-toi, dit Antoine. — J'avais presque oublié que la vérité doit être muette. »

L'esprit humoristique d'Énobarbus s'égaye surtout aux dépens de Lépide. C'est lui qui le compare à un hanneton dont Antoine et Octave sont les deux ailes; c'est lui qui remarque que l'esclave, chargé du poids du triumvir endormi par l'ivresse, doit être un vigoureux gaillard pour porter ainsi *le tiers du monde.* Lépide termina sa carrière politique comme devait la terminer le personnage qu'un historien latin appelle le plus nul de tous les hommes, *vir omnium vanissimus* : Octave le dépouilla du commandement, lui laissa la vie qu'il demandait à genoux et le relégua à perpétuité dans l'île de Circé. A la nouvelle de cet événement, Énorbarbus s'écrie: « Ainsi, ô monde! il ne te reste plus qu'une paire de mâchoires; tu auras beau jeter entre elles tous les aliments que tu contiens, elles grinceront des dents l'une contre l'autre. »

Le fond solide et sérieux de l'esprit d'Énobarbus se dérobe habituellement sous l'ironie; mais quelquefois il parle à cœur ouvert, et son honnête franchise n'est pas toujours bourrue. Il dit rondement la vérité à Cléopâtre sur l'inconvenance et l'em-

barras funeste de sa présence au camp devant Actium; il montre éloquemment à Antoine la folie de tenter la chance d'une bataille navale quand sa plus grande force est sur terre: « Vos navires ne sont pas bien équipés; vos matelots sont des muletiers, des moissonneurs, tous gens enlevés de vive force. Sur la flotte de César sont des marins qui souvent ont combattu Pompée; ses vaisseaux sont faciles à manier; les vôtres sont lourds. Aucune honte pour vous à refuser le combat sur mer quand vous y êtes prêt sur terre.

ANTOINE. — Sur mer! sur mer!

ÉNOBARBUS. — Très-digne sire, vous annulez par là la stratégie consommée que vous avez sur terre; vous divisez votre armée composée surtout de fantassins aguerris; vous laissez inactive votre expérience renommée; vous écartez les moyens qui assurent le succès, et, pour vous jeter à la merci de la chance et du hasard, vous renoncez aux plus solides garanties.

ANTOINE. — Je combattrai sur mer! »

La douleur du brave guerrier éclate violemment au désastre d'Actium. Il y a là, entre Énobarbus et d'autres officiers de l'armée d'Antoine, un échange de lamentations et de cris funèbres qui rappelle les dernières pages de l'antique et sublime tragédie des *Perses :*

« — Néant! néant! tout est anéanti! je n'en puis voir davantage. L'*Antoniade*, le vaisseau amiral égyptien, tourne son gouvernail et fuit avec soixantes voiles; à le voir, mes yeux se sont aveuglés.

— A nous, dieux et déesses, et tout le céleste synode!

— La plus belle part du monde est perdue par pure ineptie! Nous avons perdu en baisers des royaumes et des provinces.

— Cette infâme Égyptienne, que la lèpre l'étouffe! Au milieu du combat, quand les deux chances étaient comme des jumelles du même âge, si même la nôtre n'était l'aînée, je ne sais quel taon la pique ainsi qu'une vache en juin! Elle déploie les voiles et s'enfuit!

— J'en ai été témoin; mes yeux malades de ce spectacle n'ont pu l'endurer plus longtemps.

— Une fois qu'elle a viré de bord, la noble victime de sa magie, Antoine, secoue ses ailes marines, et, comme un canard éperdu, vole après elle, laissant la bataille au plus fort de l'action. Je n'ai jamais vu une affaire si honteuse ; l'expérience, l'énergie, l'honneur n'ont jamais attenté ainsi à eux-mêmes.

— Hélas! hélas! »

Ne semble-t-il pas qu'on entende les sanglots entrecoupés que Xerxès et le chœur échangent dans la tragédie d'Eschyle : « Hélas! hélas! notre flotte, hélas! hélas! nos vaisseaux ont péri! »

La haute et sévère justice d'Énobarbus, devançant l'arrêt de la poésie et de l'histoire, fait la part des responsabilités de chacun dans le malheur d'Actium. La femme qui a pris la fuite lui paraît moins coupable que l'homme qui l'a suivie. « Que devons-nous faire, Énobarbus? lui demande Cléopâtre. — Méditer et mourir. — Est-ce Antoine ou moi qu'il faut accuser de ceci? — Antoine seul, qui a voulu faire de son désir le maître de sa raison. Qu'importait que vous eussiez fui de ce terrible front de bataille, où les rangs opposés se renvoyaient l'épouvante. Pourquoi vous a-t-il suivie? La démangeaison de son amour n'aurait pas dû troubler en lui le capitaine au moment suprême où les deux moitiés du monde se heurtaient et où son empire était en cause. Il y avait pour lui honte autant que désastre à suivre vos étendards en fuite et à laisser là sa flotte effarée. »

Le roman de ce vertueux capitaine est triste. Il avait l'âme bien située, il aimait son maître, mais il avait trop de valeur et trop d'esprit pour ne pas voir clairement toute la folie de la conduite d'Antoine, et il appartenait à un temps où une longue succession de guerres civiles avait démoralisé les armées romaines et affaibli chez elles le sentiment de la fidélité au drapeau. Les soldats des triumvirs n'étaient plus ceux de la république, et les chefs rivaux ayant également la prétention de combattre pour Rome, on pouvait passer indifféremment d'un camp dans l'autre en croyant toujours suivre l'étendard de la patrie. Il n'y avait plus de discipline. Nous avons vu tout à l'heure que Ménas, mécontent de Sextus Pompée qui refusait de suivre ses conseils criminels, résolut de quitter son service. Énobarbus a bien plus de conscience et d'honneur ; cependant il finit, lui aussi, par aban-

donner son maître. Il représente toute la quantité, toute la durée de fidélité chevaleresque qu'un noble cœur pouvait garder à un fou tel qu'Antoine, en cet âge de décadence où des guerres impies avaient dénaturé la notion du devoir chez les soldats romains, où l'Égypte avait amolli leurs corps et leurs âmes, et où ils étaient entourés de tant d'exemples corrupteurs.

La première pensée d'Énorbarbus, après la défaite d'Actium, est de résister au mouvement de désertion qui se produit dans l'armée d'Antoine. Plusieurs chefs, sous ses yeux, passent à l'ennemi. « Je vais me rendre à César, dit l'un d'eux, avec mes légions et ma cavalerie ; six rois déjà m'ont montré le chemin de la soumission. — Moi, dit Énobarbus, je veux suivre encore la fortune blessée d'Antoine. » Mais quand son général commet l'insigne extravagance de provoquer le vainqueur en combat singulier, la raison d'Énobarbus se révolte, et l'idée d'abandonner un maître que le malheur n'a point rendu sage commence à se présenter à son esprit : « Vraiment, cela est bien vraisemblable que César, entouré d'une armée victorieuse, ira jouer son bonheur et se donner en spectacle aux prises avec un spadassin ! Je le vois, le jugement des hommes s'altère avec leur fortune... Comment a-t-il pu rêver, s'il a l'intelligence des proportions, que César, dans la plénitude de la puissance, se mesurerait avec son dénûment ? César, tu as vaïncu sa raison aussi... Mon honneur et moi, nous commençons à nous quereller. La loyauté qui reste dévouée aux fous fait de notre foi une pure folie... Pourtant, celui qui a la force de garder fidélité à son seigneur déchu est vainqueur du vainqueur de son maître et gagne une place dans l'histoire ! »

Vaincu à la longue par la tentation qui l'assiége, Énobarbus quitte le camp d'Antoine, qui, dans sa générosité, lui pardonne, lui écrit une affectueuse lettre d'adieu et lui renvoie tous ses trésors. Mais le déserteur n'a pas eu besoin d'attendre le message d'Antoine pour se repentir. A peine sa résolution prise et exécutée : « J'ai mal agi, dit-il, et je m'en accuse amèrement; je n'aurai plus de joie. »

(*Entre un soldat de César.*) « — Énobarbus, dit le soldat, An-

toine te renvoie tous tes trésors, grossis encore de ses largesses. Son messager est venu sous ma garde, et il est maintenant dans ta tente, à décharger ses mules.

ÉNOBARBUS. — Je vous donne tout.

LE SOLDAT. — Ne vous moquez pas, Énobarbus, je vous dis la vérité. Vous feriez bien d'escorter le messager jusqu'à la sortie du camp ; je dois me rendre à mon poste, sans quoi je l'aurais fait moi-même. Votre général est toujours un Jupiter. (*Le soldat sort.*)

ÉNOBARBUS, *seul.* — Je suis le plus grand scélérat de l'univers, et je sens mon ignominie. O Antoine! mine de générosité, de quel prix aurais-tu donc payé mes services fidèles, toi qui couronnes d'or ma turpitude! Mon cœur se gonfle; si le remords ne le brise pas, un moyen plus violent devancera le remords; mais le remords suffira, je le sens; moi, combattre contre toi! non... Je veux chercher un fossé où mourir; le plus immonde est le meilleur pour y finir ma vie! »

La tragédie ne dit pas qu'Enobarbus se tue. Il meurt littéralement de remords, au camp de César, pendant la nuit, en prenant la lune à témoin de son repentir; c'est un des morceaux les plus poétiques et les plus touchants de Shakespeare : « Sois témoin, ô lune sacrée, quand l'histoire jettera sur les traîtres un souvenir flétrissant, sois témoin que le pauvre Énobarbus s'est repenti devant ta face... O souveraine maîtresse de la mélancolie profonde, verse sur moi les humides poisons de la nuit, afin que cette vie rebelle, qui résiste à ma volonté, ne m'accable plus. Brise mon cœur contre le dur rocher de mon crime : desséché par le chagrin, qu'il soit réduit en poussière, pour en finir avec toute sombre pensée. O Antoine, plus généreux que ma révolte n'est infâme, pardonne-moi pour ta part, et qu'alors le monde m'inscrive sur le registre des déserteurs et des transfuges ! O Antoine ! ô Antoine! » Tels sont les derniers mots d'Énobarbus, qui meurt en prononçant le nom de son maître; c'est le plus noble personnage de cette tragédie, parmi ceux dont le rôle a quelque développement; car Éros et Octavie, deux autres belles figures, ne font que passer et disparaître.

La tragédie d'*Antoine et Cléopâtre*, si riche et si poétique, est pourtant la moins forte des trois tragédies romaines. Son principal défaut est la diffusion. L'unité et la clarté dramatiques sont compromises par la multitude de faits et d'anecdotes que Shakespeare a tenu à faire passer du récit de Plutarque dans sa poésie. Il y a telle scène, la 1re de l'acte III, par exemple, où l'on voit Ventidius revenir d'une expédition contre les Parthes, qui est complétement inutile au drame et, de plus, sans intérêt en elle-même. Michel-Ange avait coutume de dire : « Il faut qu'une statue soit faite de telle sorte qu'elle puisse rouler du haut en bas d'une montagne sans qu'aucun de ses membres vienne à se rompre. » C'est l'image de la composition puissante et sévère qui doit lier entre elles toutes les parties d'une œuvre d'art, d'un drame aussi bien que d'une statue. Jamais ouvrage de génie ne viola cette loi plus ouvertement qu'*Antoine et Cléopâtre*. L'action embrasse une période de plus de dix années consécutives ; la scène change à tout moment, et le spectateur voyage d'un bout à l'autre de l'empire sans se reposer nulle part, à Alexandrie, à Rome, à Athènes, au cap Misène, dans les plaines de Syrie et sur divers champs de bataille. C'est un abus réel, une licence vraiment faite pour convertir aux unités de temps et de lieu les amis les plus chauds de la liberté dramatique. Aristote, se méfiant de notre intelligence et supposant que nous pouvions ne pas savoir ce que c'est qu'un ensemble, a bien voulu prendre la peine de définir ce mot dans sa *Poétique :* « J'appelle entier ou complet, dit ce sage, ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Le commencement est ce qui vient d'abord, la fin est ce qui est à l'extrémité (j'abrége un peu la définition, mais rien d'essentiel n'y manque), le milieu est ce qui se trouve entre le commencement et la fin. » Et le judicieux philosophe ajoute : « Tout composé, soit animal, soit d'un autre genre, n'est beau que par un certain ordre de ses parties et par une certaine grandeur... Un animal très-petit ne saurait être beau, la vision n'étant pas assez distincte, et il en est de même d'un animal trop grand, de *dix mille stades* par exemple ; car l'unité, l'ensemble échappent à notre vue. » — La tragédie d'*Antoine et Cléopâtre* est un animal de dix mille stades.

En outre, elle n'offre pas un intérêt tragique du premier ordre.

La lutte intérieure, qui, dans la tragédie moderne, est l'essence du tragique (1), n'est pas ici une lutte éminemment morale. Ce n'est point le devoir et la passion, ce ne sont pas non plus deux devoirs opposés qui se combattent; le conflit dramatique est plus vulgaire : il a lieu entre les entraînements du plaisir et la voix de l'intérêt, de la simple prudence (2). En se livrant à Cléopâtre, Antoine ne perd que l'empire du monde, ce qui est moins que de perdre son âme. A ce point de vue, Énobarbus est plus qu'Antoine un héros tragique.

Ce qu'il y a de plus admirable dans cette tragédie, c'est la profusion de richesses poétiques répandues à pleines mains sur les folles amours de Cléopâtre et d'Antoine. Shakespeare n'est pas un moraliste pédantesque et morose; il se délecte dans la peinture d'une courtisane comme Cléopâtre autant que dans la peinture d'une épouse comme Portia, et il n'a pas besoin, comme Milton, d'un chœur d'Israélites pour maudire la Dalila égyptienne (3). Cetté impartialité sereine, semblable à celle du Créateur qui fait luire son soleil sur les justes et sur les injustes, est la plus grande gloire de notre poëte. Il serait plaisant, après cela, que la critique vînt faire la petite bouche et prendre des airs d'Anglaise effarouchée en parlant de ces deux grands pécheurs. Dira-t-on que leur exemple est dangereux? Si quelqu'un a la tentation de les imiter, je le prierai seulement de ne pas faire la chose à demi et de les imiter complétement. Ce sont des perles de plusieurs millions, entendez-vous bien, qu'il faut absorber dans une seule orgie; ce sont des royaumes et des provinces qu'il s'agit de « perdre en baisers ». Antoine et Cléopâtre sont tellement en dehors, tellement au-dessus de toutes les conditions humaines, qu'en vérité nous ne songeons pas plus à les suivre qu'à ambitionner pour nous la liberté d'une comète décrivant dans l'espace sa parabole excentrique (4).

Shakespeare s'en remet toujours à la catastrophe du soin de proclamer la leçon morale; il n'attriste par aucun sermon la splendeur de la fête; les danses tourbillonnent, l'orchestre

(1) Idée développée dans la seconde partie de cet ouvrage.
(2) Kreyssig, *Vorlesungen über Shakespeare*, tome I, page 438.
(3) Voy. Dowden, pages 313 et suivantes.
(4) Hudson.

retentit, les candélabres étincellent... Mais nous apercevons une main traçant sur la muraille en lettres enflammées les mots mystérieux qui signifient :

Dieu a compté ton règne et y a mis fin;
Tu as été pesé dans la balance et tu as été trouvé léger ;
Ton royaume a été divisé et donné à tes ennemis.

XIII

CORIOLAN

Le héros.

Dans cette première étude sur *Coriolan*, troisième et dernière en date des tragédies romaines de Shakespeare, je me propose seulement d'analyser le caractère du héros et d'y chercher l'explication de sa destinée. Car l'homme est toujours, aux yeux de notre poëte, l'artisan de sa propre destinée ; il n'y a pas dans son théâtre d'autre fatalité que celle de nos fautes. « Les hommes, cher Brutus, disait Cassius à son ami, sont les maîtres de leur destinée ; si nous ne sommes que des subalternes, la faute en est à nous et non à nos étoiles. » L'amour-propre d'Antoine a pu trouver quelque soulagement à expliquer tous ses malheurs par la fortune ascendante d'Octave ; mais, en conscience, quel autre que lui-même Antoine devait-il accuser de sa ruine? Quant à Coriolan, des circonstances extérieures, l'inconstance du peuple, la perfide conduite des démagogues, ont pu à ses yeux pallier ses torts et même les atténuer, dans une certaine mesure, aux yeux de la postérité ; j'examinerai dans une autre étude le caractère de ce personnage multiple, la foule, être mobile et ondoyant, et celui des chefs qui l'agitent et la mènent à leur guise ; les plébéiens et les tribuns auront leur tour : aujourd'hui, c'est uniquement la responsabilité morale du patricien orgueilleux, violent et passionné, que je voudrais mettre en lumière par l'analyse de son caractère et par la tragique histoire de sa vie.

Marcius (c'est le nom de notre héros, avant que la prise de Corioles, ville des Volsques, lui eût valu le surnom de Coriolan),

Marcius entre en scène, au milieu d'une réunion de la populace ameutée, l'insulte et le défi aux lèvres :

« Que demandez-vous, aboyeurs, qui ne voulez ni de la paix ni de la guerre? La guerre vous fait peur, la paix vous rend arrogants. Celui qui compte sur vous trouve, le moment venu, au lieu de lions, des lièvres; au lieu de renards, des oies. Non, vous n'êtes pas plus sûrs qu'un tison ardent sur la glace, qu'un grêlon au soleil. Votre vertu consiste à exalter celui que ses crimes soumettent aux lois et à maudire la justice qui l'a frappé. Qui mérite la gloire mérite votre haine, et vos affections ressemblent à l'appétit d'un malade qui désire surtout ce qui peut augmenter son mal. S'appuyer sur votre faveur, c'est nager avec des nageoires de plomb, c'est vouloir abattre un chêne avec un roseau. Se fier à vous? allez vous faire pendre! A chaque minute vous changez d'idée; vous trouvez noble celui que vous haïssiez tout à l'heure, et infâme celui que vous couronniez. »

Dans cette mesure, le mépris de Coriolan pour la populace est acceptable. Il a ses racines dans un sentiment élevé de la vertu et de l'honneur. Ce n'est pas un petit orgueil de caste qui s'exhale dans ces paroles enflammées, c'est l'orgueil d'une noble nature. L'homme qui s'exprime ainsi est un aristocrate dans la bonne signification du mot; on sent qu'à ses yeux, pour être gentilhomme, il ne suffit pas d'en porter le nom et les armes, que le courage est pour lui le premier titre de noblesse, et qu'il dirait volontiers avec le père de don Juan : « La naissance n'est rien où la vertu n'est pas. » Mais irait-il, avec le père de don Juan, jusqu'à préférer à un prince ou à un patricien dégénéré le fils d'un crocheteur qui serait honnête homme? Non; car l'idée d'un portefaix qui aurait de l'honneur ne saurait même s'offrir à l'esprit de Coriolan. Le vrai mérite, à ses yeux, ne peut résider que dans la noblesse. Il a pour la plèbe tout entière un mépris absolu, un mépris de principe, indistinct, aveugle, démesuré, odieusement absurde et injuste. Pour lui, la plèbe n'a aucun droit non-seulement politique, mais naturel; c'est peu de vouloir lui retirer l'institution récente des tribuns chargés de la représenter et de la défendre : il ne lui reconnaît pas même le droit de vivre, de prendre, comme les chiens, sa nourriture et d'avoir faim :

« Les pendards! ils disaient qu'ils étaient affamés, débitaient, en

gémissant, je ne sais quels proverbes, que la faim brise les pierres, qu'il faut que les chiens mangent, que la nourriture est faite pour toutes les bouches, que les dieux ne font pas croître les blés pour les riches seulement. C'est en centons de la sorte qu'ils ont exhalé leurs plaintes... Ah! si la noblesse mettait de côté ses scrupules et me laissait tirer l'épée, je ferais de ces milliers de manants une hécatombe de cadavres aussi haute que ma lance! »

C'est le paroxysme de l'orgueil de classe. Quand on le pousse jusque-là, on se met vraiment en dehors de l'humanité, et le moins qu'on mérite est de s'entendre dire par le tribun Junius Brutus : « Vous parlez du peuple comme si vous étiez un dieu, non un homme infirme comme nous. »

Tels étaient le bon et le mauvais côté de la nature aristocratique de Coriolan. Il n'accordait son estime qu'au vrai mérite; un patricien indigne de sa naissance n'eût pas trouvé grâce devant ses yeux; mais il considérait la vertu comme l'apanage exclusif des nobles, et les pauvres gens, ceux qu'un saint roi appelait « le menu peuple de Notre-Seigneur », ne lui inspiraient pas d'autre sentiment qu'un mépris impitoyable et inhumain. — L'éducation qu'il avait reçue de sa mère, Romaine à l'âme haute et étroite, avait produit ou fortifié cette double disposition. C'est cette femme qui avait allumé en lui une généreuse ardeur; mais c'est elle aussi qui lui avait appris « à traiter les plébéiens de serfs, de bêtes à laine, de créatures faites pour être vendues et achetées à vil prix, pour paraître tête nue dans les assemblées et rester bouche béante quand un patricien se lève et prend la parole ». Ayant perdu son père en bas âge, il avait été élevé exclusivement par sa mère, et son exemple témoigne, dit Plutarque, « qu'une nature forte et vigoureuse, quand elle est destituée de bonne nourriture (1), produit beaucoup de maux et de biens tout ensemble, ne plus ne moins qu'une bonne terre grasse produit beaucoup de bonnes et de mauvaises herbes, si elle n'est bien cultivée : pour ce que la naturelle force, constance et persévérance de sa volonté, en ce qu'il avoit une fois entrepris, le poussoit bien à attenter et exécuter plusieurs belles et grandes choses; mais aussi de l'autre côté, sa colère qui étoit impatiente, et son obstination inflexible de ne vou-

(1) Éducation.

loir jamais céder à personne, le rendoient mal accointable et mal propre pour vivre et converser entre les hommes, lesquels avoient bien en admiration sa fermeté impassible de ne se laisser jamais vaincre ny au labeur, ny à la volupté, ny à l'avarice, et la nommoient bien force, tempérance et justice; mais au demeurant, ils ne s'en pouvoient approcher ny fréquenter familièrement, comme il se fait entre citoyens d'une mesme chose publique, tant ses façons de faire leur étoient mal agréables et odieuses pour une certaine hauteur qui leur sembloit trop seigneuriale. »

Les instincts aristocratiques, dans ce qu'ils ont de généreux et d'inique à la fois, ne composaient qu'une partie de l'orgueil de Coriolan; la nature et l'espèce n'en seraient pas suffisamment définies si l'on s'en tenait à l'orgueil *social*, et l'on ne comprendrait pas très-bien toute la conduite du personnage. C'était, avant tout, un orgueil *personnel* et profondément égoïste. Une parole tombée de sa bouche dès le commencement de la pièce montre clairement que les intérêts de son parti et même de sa patrie n'occupaient dans son cœur qu'une place secondaire, et que son premier souci était et devait rester jusqu'à la fin celui de sa propre grandeur et de sa propre gloire : « Les Volsques ont un chef, Tullus Aufidius... Si je n'étais moi, c'est lui que je voudrais être. Si les deux moitiés du monde étaient aux prises et qu'il fût du même côté que moi, je passerais à l'ennemi rien que pour l'avoir pour adversaire. » Voilà un sentiment bien peu romain! Comparez à ces paroles de Coriolan celles d'Horace dans Corneille, quelle frappante opposition!

Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
J'accepte aveuglément cette gloire avec joie;
Celle de recevoir de tels commandements
Doit étouffer en nous tous autres sentiments.
Qui, près de le servir, considère autre chose,
A faire ce qu'il doit lâchement se dispose...
Rome a choisi mon bras, je n'examine rien.

Voilà le véritable Romain. Mais comme l'exclamation du héros de Shakespeare prépare et annonce bien, pour un lecteur attentif, le crime où l'orgueil personnel devait l'entraîner plus tard contre sa patrie! L'homme capable de trahir sa cause seulement pour le plaisir de combattre Tullus Audifius ira un jour, poussé

par le ressentiment, chercher seul l'alliance de ce même ennemi qu'il haïssait à mort, pour exterminer Rome, qui l'a offensé.

La première action de Coriolan dans la tragédie de Shakespeare est un glorieux exploit militaire. Il prend une ville à lui tout seul, grand comme le héros gigantesque de quelque épopée fabuleuse et pourtant dépassant à peine les proportions du prodigieux récit de Plutarque. Il est seul, car les Romains ont fui devant les Volsques, lâcheté qui provoque de sa part une explosion de colère superbe :

« Que tous les fléaux du sud tombent sur vous, hontes de Rome... Ames d'oies qui portez des formes humaines, comment avez-vous pu fuir devant des gueux que des singes battraient? Pluton et enfer! tous blessés par derrière! des dos rouges et des faces blêmies par la déroute et la peur fébrile! Reformez-vous et revenez à la charge; sinon, par les feux du ciel! je laisse là l'ennemi, et c'est à vous que je fais la guerre! »

Arrêtés dans leur fuite et ralliés un instant par cette voix de tonnerre, les Romains reviennent contre les Volsques, qui se retirent dans leur ville de Corioles. Marcius les poursuit jusqu'aux portes et crie à ses soldats de le suivre; mais il entre seul, et les portes se referment sur lui. On le croit tué. Il reparaît bientôt, couvert de sang, au seuil des portes qu'il a rouvertes; alors tous se précipitent dans la ville, car il n'y a plus qu'à piller. Spectacle plus ignoble encore que la fuite aux regards indignés du héros :

« Voyez ces maraudeurs qui estiment leur temps au prix d'une drachme fêlée! Des coussins, des cuillers de plomb, de la ferraille de rebut, des pourpoints que le bourreau enterrerait avec ceux qui les ont portés, ces misérables gueux emballent tout, avant que le combat soit fini. A bas ces lâches!... Entendez-vous le vacarme que fait notre général Cominius? Allons à lui! L'homme que hait mon âme, Audifius, est là-bas, massacrant nos Romains. Donc, vaillant Titus, prenez des forces suffisantes pour garder la ville, tandis que moi, avec ceux qui en ont le courage, je courrai au secours de Cominius. »

Marcius, perdant son sang, « pareil à un écorché », vole au secours du général en chef, arrive à temps, et dans sa joie étreint Cominius contre son cœur, d'un bras aussi fort que

lorsqu'il embrassait sa femme le jour de ses noces. « Nos gentilshommes de la canaille (fi donc! des tribuns pour ces gens-là!)... jamais la souris n'a fui le chat comme ils ont lâché pied devant des gueux pires qu'eux-mêmes. » Il adjure Cominius de l'envoyer contre Audifius sur-le-champ, part à la recherche de son grand ennemi, le rencontre, et les deux adversaires, avant d'en venir aux prises, s'insultent à la façon des héros d'Homère. Ils se battent. Un détachement d'ennemis intervient, suffisant pour sauver la vie d'Audifius, mais non pas pour repousser Marcius, qui, au contraire, oblige l'armée des Volsques à battre en retraite. La victoire est partout aux Romains, grâce à lui.

De pareils services méritaient des éloges et une récompense; mais Marcius ne veut être ni loué ni récompensé. « Assez, je vous prie, » dit-il aux généraux Titus Lartius et Cominius qui le complimentent, assez! Ma mère, qui a bien le droit de vanter son sang, m'afflige quand elle me loue. »

COMINIUS. — « Vous ne serez point le tombeau de votre mérite. Il faut que Rome sache la valeur des siens. Ce serait une réticence pire qu'un larcin, et presque une trahison, de cacher vos actions et de taire des exploits que la louange doit porter aux nues pour n'être que modeste. Permettez-moi donc, je vous en prie, pour rendre hommage à ce que vous êtes, et non pour récompenser ce que vous avez fait, de haranguer l'armée devant vous.

MARCIUS. — J'ai quelques blessures sur le corps, et elles me cuisent quand je les entends rappeler.

COMINIUS. — De tous les chevaux que nous avons pris, et il y en a beaucoup d'excellents, de tout le butin que nous avons conquis sur le champ de bataille et dans la cité, nous vous offrons la dîme; prélevez-la donc, avant la distribution générale, à votre volonté.

MARCIUS. — Je vous remercie, général, mais je ne puis faire consentir mon cœur à recevoir un loyer mercenaire pour payer mon épée. Je refuse, et ne veux que la part revenant à tous ceux qui ont assisté à l'affaire. »

Les fanfares éclatent, les soldats acclament *Coriolan*, en agitant leurs casques et leurs lances. Cominius et Lartius découvrent leur tête.

CORIOLAN. — « Puissent ces instruments que vous profanez ainsi perdre à jamais leurs sons, si les tambours et les trompettes se changent en flatteurs sur le champ de bataille ! Laissez aux cours et aux cités la grimaçante adulation... Assez, vous dis-je ! Parce que je n'ai pas lavé mon nez qui saignait, parce que j'ai terrassé quelque pauvre hère... vous m'exaltez de vos acclamations hyperboliques, comme si mon faible mérite voulait être mis au régime des louanges frelatées par le mensonge !

COMINIUS. — C'est trop de modestie. »

Est-ce de la modestie ? Non, c'est tout le contraire. L'honnête Cominius est dupe ici d'un artifice coutumier à l'orgueil, qui « s'abaisse pour s'élever, se transforme en mille manières, comme dit La Rochefoucauld, et n'est jamais mieux déguisé et plus capable de tromper que lorsqu'il se cache sous la figure de l'humilité ». Mais, au fond, la conduite et le langage de Coriolan portent tous les caractères de l'orgueil le plus excessif, à tel point que, si l'on voulait une définition de ce premier des péchés capitaux, on n'aurait pas besoin d'en chercher les éléments ailleurs que dans la page que nous venons de lire. Personne ne peut confondre l'orgueil avec la vanité ; ce sont deux choses non pas seulement différentes, mais contraires et incompatibles. « Être vaniteux, a dit très-justement l'auteur de *Gulliver*, est une marque d'humilité plutôt que d'orgueil. Les hommes vaniteux aiment à raconter les honneurs qu'on leur a faits, le bon accueil qu'ils ont reçu dans la société des hommes supérieurs, etc. ; c'est confesser ouvertement que ces honneurs surpassent ce qui leur était dû et sont tels, que leurs amis ne les auraient jamais crus possibles si on ne leur eût affirmé que la chose était vraie. Mais un homme réellement orgueilleux regarde les honneurs les plus élevés comme toujours au-dessous de son mérite, et c'est pourquoi il dédaigne de s'en vanter. Je tiens donc ceci pour une maxime : qui veut passer pour orgueilleux doit cacher soigneusement sa vanité. » Quand Coriolan déclare faible son mérite, lorsque plus loin il parle de *son néant*, il va sans dire qu'on ne doit pas le prendre au mot ; plus que personne, il était convaincu de sa supériorité sans comparaison possible : mais il était sincère quand il refusait tout éloge et toute récompense ; l'idée seule d'être récompensé et

loué lui était insupportable, et c'est en cela précisément qu'il est le type de l'orgueilleux. Il avait de lui-même une si haute idée qu'il se considérait comme infiniment au-dessus du degré le plus élevé d'honneur que pût lui conférer le monde. On pourrait appliquer à sa propre estime ce court dialogue d'Antoine et de Cléopâtre sur leur amour : « Dis-moi combien ton amour est grand. — C'est un pauvre amour, celui qui peut s'évaluer. — Je veux fixer la limite jusqu'où on peut être aimé. — Alors il te faut découvrir un nouveau ciel et une nouvelle terre. » Admettre qu'on pût payer ses services par la dîme du butin, par les murmures flatteurs des chefs et les acclamations de toute l'armée, n'eût-ce pas été reconnaître que ses services étaient égaux à quelque chose en fait de mesures humaines? L'orgueil sans bornes de Coriolan ne pouvait faire une semblable concession.

La seule faveur qu'il demande au général en chef n'est pas pour lui, mais pour un autre : « J'ai eu pour hôte chez les Volsques un pauvre homme qui m'a traité en ami. Je l'ai vu faire prisonnier, il m'a imploré; mais alors Aufidius s'offrait à ma vue, et la fureur a étouffé ma pitié. Je vous demande d'accorder la liberté à mon pauvre hôte. — O noble demande! s'écrie Cominius. Eût-il égorgé mon fils, qu'il soit libre comme l'air! Délivrez-le, Titus. »

Il ne serait pas difficile, si l'on jugeait cela nécessaire pour l'unité morale du caractère de Coriolan, de rattacher cette prière, si généreuse en apparence, à un principe égoïste et personnel: Coriolan pouvait croire son honneur intéressé très-directement à la sauvegarde des droits de l'hospitalité; mais cette psychologie est superflue. Shakespeare a trouvé le trait dans Plutarque, et il l'a complété, il l'a mis en parfaite harmonie avec la nature brusque et impétueuse du personnage en y ajoutant un détail de sa façon. Quand Titus Lartius demande à Coriolan le nom de ce pauvre Volsque pour le faire mettre en liberté, il répond : « Oublié, par Jupiter! Je suis las. Bah! ma mémoire est fatiguée. Est-ce que nous n'avons pas de vin, ici? »

Coriolan était capable de bonté, de douceur, de chaude amitié, d'empressement affectueux et sincère, mais seulement dans le cercle de ses sympathies aristocratiques. Il se montre plein de déférence pour ses chefs, respectueux envers les vieillards, pres-

galant avec les nobles dames; il salue sa femme par une pa- gracieuse, il l'embrasse avec une tendre effusion, et devant ère il plie le genou. Celle-ci était la personne qui avait sur œur le plus d'autorité. « Comme aux autres hommes, écrit Plutarque, la fin qui leur fait aimer la vertu est la gloire, ainsi, à lui, la fin qui lui faisait aimer la gloire était la joie qu'il voyait que sa mère en recevait; car il estimait n'y avoir rien qui le rendît plus heureux ni plus honoré que de faire que sa mère l'ouït priser et louer de tout le monde et le vît revenir toujours couronné, et qu'elle l'embrassât à son retour ayant les larmes aux yeux épreintes de joie. » Faisant, dès le début, prévoir le dénoûment, Shakespeare a eu soin de faire dire à un citoyen dans la première scène : « On prétend qu'il a tout fait pour la patrie; je dis, moi, qu'il a tout fait pour plaire à sa mère et pour servir son orgueil. »

Cette femme, selon l'usage de la plupart des mères, était bien plus ambitieuse d'honneurs pour son fils qu'il ne l'était lui-même. C'est elle qui le pressa de demander le consulat. Coriolan y répugnait extrêmement pour plusieurs motifs, et il ne céda pas sans une vive résistance : « Sachez-le, ma bonne mère, j'aime mieux les servir à ma guise que les commander à la leur. » Mot profond, où nous pouvons apprendre cette bonne vérité, que l'indépendance n'est point dans les premières places et qu'elle ne se trouve complétement à son aise que dans les régions intermédiaires et moyennes. C'est ce goût d'indépendance qui, dans la guerre contre les Volsques, avait fait paraître peu séduisant aux yeux de Coriolan le commandement en chef et l'avait soumis avec joie à l'autorité de Cominius. Il voulait obéir, afin d'être plus libre. Le vrai motif de sa conduite avait été finement pénétré par un tribun : « La renommée, à laquelle il vise et dont il est déjà paré, disait Junius Brutus, ne saurait s'acquérir et se conserver plus aisément qu'au second rang; car le moindre revers passera pour être la faute du général, celui-ci eût-il accompli tout ce qui est possible à un homme, et la censure étourdie s'écriera alors : *Oh! si Marcius avait conduit l'affaire!* »

Coriolan est nommé sans difficulté consul par le sénat; mais il lui restait encore, selon la tradition de Plutarque, que Shakespeare a suivie, à se faire élire par l'assemblée du peuple :

« La coutume étoit lors à Rome que ceux qui briguoient le consulat se trouvassent, quelques jours durant, sur la place, ayant seulement une robe simple sur eux, sans saie dessous, pour prier et requérir les citoyens de les avoir pour recommandés, quand ce viendroit au jour de l'élection, soit qu'ils le fissent ou non pour émouvoir le peuple davantage, le priant en si humble habit, ou pour pouvoir montrer les cicatrices des coups qu'ils avoient reçus ès guerres pour la chose publique, comme marques certaines et témoignages de leur prouesse. » — Plutarque ajoute que Coriolan se conforma purement et simplement à toutes les prescriptions de la loi : « Marcius donc, suivant cette coutume, montroit plusieurs cicatrices sur sa personne des blessures reçues en diverses batailles par l'espace de dix-sept ans qu'il avoit continuellement toujours été à la guerre : tellement qu'il n'y avoit celui du peuple qui n'eût en soi-même honte de refuser un si vertueux homme, et s'entredisoient les uns aux autres qu'il falloit, comment que ce fût, l'élire consul. »

Shakespeare s'est bien gardé de faire de son Coriolan un candidat si docile :

« Je vous conjure, mes amis, de me dispenser de cet usage; car je ne pourrai jamais revêtir l'humble robe et, tête nue, supplier le peuple de m'accorder ses suffrages pour mes blessures; permettez que je n'en fasse rien... C'est une comédie que je rougirais de jouer... Moi ! me targuer devant eux d'avoir fait ceci et cela, leur montrer des blessures anodines que je devrais cacher, comme si je ne les avais reçues que pour le salaire de leurs murmures élogieux !... Qu'est-ce qu'il faut que je dise? *Je vous prie, monsieur*... Malédiction ! je ne pourrai jamais plier ma langue à cette allure-là ! *Regardez, monsieur... mes blessures. Je les ai gagnées au service de mon pays, alors que nombre de vos frères se sauvaient en hurlant de peur au bruit de nos propres tambours !* »

Il faut bien en passer pourtant par les formalités voulues. Coriolan prend son grand courage et se rend sur le forum. Il éprouve, en se sentant en contact avec les plébéiens, un haut-le-

cœur d'aristocrate, mais d'aristocrate à la façon anglaise; les visages non lavés et les dents sales lui font faire le même geste de dégoût que nous avons déjà noté chez Casca et chez Cléopâtre : « Dites-leur donc de se laver la figure et de se nettoyer les dents! »

Dans une tragédie d'Euripide, Ménélas rappelle à Agamemnon la campagne électorale qu'il eut à faire pour être nommé généralissime de l'armée des Grecs : « Rappelle-toi le temps où tu voulais être élu chef des Grecs prêts à partir pour Ilion, sans le désirer en apparence, mais au fond du cœur en brûlant d'envie; combien tu étais humble alors! Prenant la main à chacun, ta porte était ouverte à tous les citoyens; tu donnais un libre accès à quiconque voulait de toi ou non, cherchant par cette modestie à acheter du peuple l'objet de ton ambition. » Coriolan n'avait pas besoin de se donner tant de peine. Le peuple, dans sa rectitude naturelle, trouvait juste qu'il fût consul; approuvant en principe le choix des sénateurs, il ne demandait au candidat que de se conformer à l'usage en homme doux et poli, et de faire sa requête sur le forum gentiment. Mais pour cet aristocrate, aussi déraisonnable dans sa haine violente du peuple que démesuré dans son orgueil, cette chose si simple était trop difficile.

« Monsieur, vous savez la cause de ma présence ici?

— Oui, seigneur, mais dites-nous ce qui vous y a amené.

— Mon propre mérite.

— Votre propre mérite?

— Oui, et non pas mon propre désir.

— Comment? non votre propre désir?

— Non, monsieur, ce n'a jamais été mon désir de solliciter l'aumône du pauvre... Vos voix! Pour vos voix, j'ai combattu; pour vos voix, j'ai veillé; pour vos voix, j'ai reçu plus de vingt-quatre blessures; j'ai vu et entendu le choc de dix-huit batailles; pour vos voix, j'ai fait une foule de choses plus ou moins illustres. Vos voix! vraiment, je voudrais être consul. »

Cette façon de solliciter les suffrages est plus qu'impérieuse; c'est la candidature sous forme de rugissement. L'ironie terrible de Coriolan gronde ici non-seulement contre le peuple, mais contre lui-même : nous sentons qu'il s'en veut d'avoir pu con-

descendre à un rôle aussi humiliant. « Il recherche la haine des plébéiens, dit quelque part un personnage du drame, avec plus de passion qu'ils ne peuvent la lui rendre. » Il méprise leur bassesse, et elle le réjouit : car, d'abord, il les hait ; et le plus vif plaisir de sa haine est de pouvoir constater partout, dans la paix comme dans la guerre, aux camps comme sur la place publique, qu'ils sont bas moralement aussi et non pas seulement par leur condition sociale, afin de justifier aux yeux de sa raison le mépris d'instinct qu'il a pour eux. Son orgueil ne pourra se pardonner la démarche où il est descendu auprès de pareils électeurs, que s'il conquiert leurs voix en les insultant.

Il triomphe !... Le peuple est si bon enfant qu'il lui promet ses suffrages : « Il s'est noblement conduit, disent-ils ; tout honnête homme doit lui donner sa voix. Qu'il soit donc consul ! que les dieux le bénissent et fassent de lui l'ami du peuple ! *Amen ! Amen !* Dieu te garde, noble consul ! » Sur ces paroles, et sur une dernière moquerie de Coriolan, la multitude s'écoule en silence, réfléchissant aux procédés originaux et au programme politique, peu rassurant pour elle, de son élu : « Si c'était à recommencer... mais n'importe ! » — Aussi les démagogues n'ont-ils pas de peine à faire comprendre à ces badauds qu'on s'est moqué d'eux et à les faire repentir de leur engagement. Mobile comme l'onde, la foule, à la voix des tribuns, se retourne contre Coriolan comme un seul homme, avec une vivacité exaspérée par le sentiment de la sottise qu'elle a faite. C'est de la bouche des tribuns eux-mêmes que Coriolan apprend la nouvelle de ce revirement.

« Voilà donc votre troupeau ! Sont-ils dignes d'avoir une voix, ceux qui peuvent accorder leurs suffrages et les rétracter aussitôt ? Qu'est-ce donc que votre autorité ?... Mais n'est-ce pas vous qui les avez excités ? »

Coriolan continue sur ce ton, s'échauffe, et les patriciens, qui prévoient un éclat, essayent inutilement de le calmer.

« Sur ma vie, je parlerai. J'implore le pardon de mes nobles amis Quant à la multitude inconstante et infecte, qu'elle se regarde dans le miroir de ma franchise et qu'elle s'y reconnaisse ! Je répète qu'en la cajolant, nous nourrissons contre notre sénat les semences de rébellion, d'insolence et de révolte imprudemment jetées par nous dans le sillon lorsque nous nous sommes mis à

frayer avec les plébéiens, nous, les gens d'élite, à qui appartiendraient toutes les dignités et tous les pouvoirs si nous ne les avions en partie livrés à ces mendiants.

LES SÉNATEURS. — Taisez-vous, nous vous en supplions!

CORIOLAN. — Comment, me taire? J'ai versé mon sang pour mon pays sans craindre les forces ennemies. Aucune puissance n'empêchera que mes poumons ne lancent jusqu'à épuisement des imprécations contre ces ladres, dont le contact nous dégoûte et dont nous faisons tout ce qu'il faut pour attraper la lèpre...

LES SÉNATEURS. — Assez, de grâce!

CORIOLAN. — Non, vous m'entendrez encore! Là où le gouvernement est double, là où un parti, ayant tout droit de dédaigner l'autre parti, est insulté par lui sans raison; là où la noblesse, le rang, l'expérience ne peuvent rien décider que par le oui et le non de l'ignorance populaire, la société voit négliger ses intérêt réels et est livrée à l'anarchie et au désordre... Quoi! parce que la plèbe est la masse la plus nombreuse, nous verrons l'essaim des corbeaux s'abattre sur les aigles!... Je vous adjure, vous qui êtes sages, vous qui êtes attachés aux institutions fondamentales de l'État... arrachez sur-le-champ la langue à la multitude, qu'elle ne puisse plus lécher le miel dont elle s'empoisonne! Vos concessions avilissantes sont une injure à la raison; elles privent le gouvernement de l'unité qui lui est nécessaire et le rendent impuissant à faire le bien en le soumettant au contrôle du mal. »

Coriolan était *conservateur*, à peu près dans le sens où certains ministres de la république française l'ont été de nos jours : il voulait *détruire* la constitution de son pays, afin de faire triompher l'ordre tel qu'il le concevait. Les doctrines du libéralisme ne lui étaient pas étrangères; il y a de lui une bien belle phrase contre l'esprit d'immobilité et de routine : « Faut-il donc faire une chose parce que la coutume nous y oblige? Ah! si nous obéissions en tout à ce que veut la coutume, la poussière de l'erreur, n'étant jamais balayée, s'accumulerait de siècle en siècle, et la montagne finirait par s'élever si haut qu'il serait impossible à la vérité de briller par-dessus! » Mais la seule liberté dont voulût Coriolan était la *liberté du bien*, naïve expression qui signifie la liberté de nos propres idées. L'institution libérale et démocratique des tribuns du peuple constituait à ses yeux le

grand *péril social :* il proposa donc aux sénateurs de renverser leur pouvoir dans la poussière.

Cette proposition était un crime, les tribuns étant inviolables et leur personne *sacro-sainte.* Ils avaient été accordés au peuple quand la tyrannie des patriciens, devenue intolérable, provoqua son émigration en masse sur le mont Sacré, qu'il occupa quatre mois. Les plébéiens ne consentirent à revenir qu'après avoir obtenu la création de deux tribuns tirés de leur sein et investis du pouvoir de les protéger contre les patriciens (1). Dans la réalité historique, notons-le en passant, la grande colère de Coriolan ne put pas venir d'un échec subi par lui dans sa candidature pour le consulat : les consuls étant nommés par les centuries et non par les tribus, l'élection était entre les mains de la noblesse et ne dépendait ni des plébéiens ni de leurs tribuns. Les choses se passèrent donc autrement. La retraite des plébéiens sur le mont Sacré ayant interrompu la culture des terres à l'époque de l'année où il aurait fallu les ensemencer, les édiles durent acheter du blé en Étrurie; Coriolan proposa de n'en faire la distribution aux plébéiens que s'ils abandonnaient leur conquête du mont Sacré, le tribunat (2).

De quelque manière que cette motion d'abolition se soit produite, c'était, je le répète, un crime. Elle provoqua un tumulte épouvantable. Les tribuns crièrent à la trahison; le peuple accourut. Junius Brutus déclara que Coriolan avait mérité la mort; Sicinius Velutus, sans autre forme de procès, voulait le traîner sur la roche Tarpéienne et le précipiter dans l'abîme. Les patriciens parvinrent à dérober provisoirement le coupable à la fureur du peuple; mais ils durent consentir à sa mise en accusation : droit nouveau, que les tribuns conquéraient par la force de l'émeute sur la faiblesse de leurs ennemis politiques; en citant Coriolan au tribunal de la justice populaire, ils outre-passaient leur pouvoir légal.

Plutarque raconte que Marcius ayant demandé aux tribuns « de quoi ils entendaient le charger et l'accuser, ceux-ci lui répondirent qu'ils voulaient montrer comme il aspirait à la tyrannie, et

(1) Ampère, *l'Histoire romaine à Rome.*
(2) Ampère, ouvrage cité.

qu'ils prouveraient comme ses actions tendaient à usurper la domination tyrannique à Rome. Marcius adonc, se levant en pieds, dit qu'il s'en allait tout de ce pas présenter volontairement au peuple pour se justifier. » Il fallait l'absurdité d'un pareil chef d'accusation pour comprendre comment Coriolan put accepter la prétention exorbitante des tribuns de faire juger un patricien par l'assemblée du peuple. Les votes des centuries, dans lesquels chacun votait en raison de ce qu'il possédait, furent remplacés ce jour-là par les votes des tribus, votes individuels et égaux de tous les citoyens. C'était le suffrage universel substitué au suffrage fondé sur le cens. Sur vingt et une tribus, douze condamnèrent Coriolan à l'exil (1).

Dans la tragédie de Shakespeare, c'est la mère de Coriolan, femme d'expédients plus que de principes, et qui n'avait pas perdu tout espoir de raccommoder les choses et de voir son fils consul par la volonté du peuple; c'est elle qui le détermine à comparaître devant ses nouveaux juges pour rétracter ce qu'il a dit et se faire pardonner. Coriolan s'étonne d'un semblable conseil venant de sa mère; cependant il lui cède en s'indignant tout bas : nouvelle preuve, plus surprenante que toutes les autres, de l'ascendant que cette femme a sur lui.

« Eh bien, soit! Arrière, ma nature! je vais vaincre mon cœur, mettre sur ma joue le sourire des coquins, dans mes yeux des larmes d'écolier, changer mon courage en une lâcheté de courtisane, plier le genou comme un mendiant qui a reçu l'aumône... Non! je n'en ferai rien, je ne veux pas cesser d'honorer ma conscience; je ne veux pas imprimer à mon âme, par l'attitude de mon corps, une ineffaçable bassesse; j'aimerais mieux mettre sous la meule le corps de Marcius et en jeter la poussière au vent!

— A ton gré donc, répond sa mère; il est plus humiliant pour moi de t'implorer que pour toi de les supplier. Que tout tombe en ruine... Fais comme tu voudras. Ta vaillance vient de moi, tu l'as sucée avec mon lait, mais tu dois ton orgueil à toi seul.

— De grâce, calmez-vous. Mère, je me rends à la place pu-

(1) Ampère.

blique. Ne me grondez plus. Je vais faire l'arlequin, escamoter leur faveur et revenir adoré de tous les ateliers de Rome. Vous voyez, j'y vais. Je reparaîtrai consul, ou ne vous fiez plus jamais à ce que peut ma langue en fait de flatterie. »

Le mot d'ordre était : douceur. Nous allons voir comment Coriolan l'observa. Le voici devant l'assemblée du peuple. Au moment où les tribuns vont ouvrir la bouche pour l'interroger, il leur coupe la parole :

« Laissez-moi parler d'abord. Les accusations que je vais entendre seront-elles les dernières ? Doit-on en finir aujourd'hui ?

SICINIUS. — Je demande, moi, si vous vous soumettez à la voix du peuple, si vous reconnaissez ses magistrats et consentez à subir une censure légale pour toutes les fautes qui seront prouvées à votre charge ?

CORIOLAN. — J'y consens.

— Là, citoyens ! il dit qu'il y consent, s'écrie le vieux Menenius Agrippa, médiateur ordinaire entre les deux ordres ; considérez ses services militaires, songez aux cicatrices que porte son corps... Considérez, en outre, qu'il ne parle pas comme un citadin et se montre à vous comme un soldat. Ne prenez pas pour l'accent de la haine son brusque langage, qui, vous dis-je, convient à un soldat sans être injurieux pour vous.

— Comment se fait-il, reprend Coriolan, que, m'ayant nommé consul d'une voix unanime, vous me fassiez, moins d'une heure après, l'affront de me révoquer ?

— C'est à vous de nous répondre.

— C'est juste. Parlez donc.

— Nous vous accusons d'avoir cherché à supprimer dans Rome toutes les magistratures constituées et à vous investir d'un pouvoir tyrannique : en quoi nous vous déclarons traître au peuple.

— Comment, traître ?

MENENIUS AGRIPPA. — De la patience ! Rappelez-vous votre promesse.

CORIOLAN. — Que les flammes des gouffres les plus profonds de l'enfer enveloppent le peuple ! M'appeler traître ! Insolent tribun ! Quand il y aurait vingt mille morts dans tes yeux, vingt millions

de morts dans tes mains crispées et deux fois autant sur ta langue calomnieuse, je te dirai que tu mens, à la face, d'une voix aussi haute et aussi libre que quand je prie les dieux.»

Le tempérament naturel de Coriolan était plus violent encore que son âme n'était orgueilleuse. S'il n'avait eu que de l'orgueil, il aurait opposé à l'injure un mépris calme et froid; mais toute parole offensante, même la plus imméritée, le faisait bondir, le mettait hors de lui; il avait en cela une vivacité de femme ou d'enfant. Dans la dernière scène de la tragédie, c'est encore l'épithète de *traître*, ajoutée à celle de *pleurnicheur*, qui le fait partir comme un ressort et qui le précipite sur les poignards des Volsques. Cette excessive susceptibilité personnelle est un trait de caractère purement moderne, étranger au Coriolan de l'antiquité, plus contenu, plus grave, plus viril.

Le peuple prononce contre Marcius une sentence de bannissement. C'est ici que notre héros va se dresser de toute sa hauteur. Nous sommes au point culminant du drame. Un peintre d'histoire aurait à choisir cet instant-là pour fixer sur la toile ce type d'orgueil et de passion :

« Vile meute d'aboyeurs, dont j'abhorre l'haleine autant que l'émanation des marais putrides, dont j'estime les sympathies à l'égal des charognes abandonnées qui infectent l'air, c'est moi qui vous bannis!... Méprisant à cause de vous cette cité, je vous tourne le dos comme ceci. Le monde ne finit pas à Rome. »

S'il peut y avoir un sublime en dehors de la grandeur morale, il est dans cette attitude de Coriolan, plus grand à lui seul que Rome tout entière, renvoyant à ses juges leur sentence d'exil et opposant à la cité qui l'expulse sa propre personnalité gigantesque :

Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Chose curieuse : à partir de ce moment, Coriolan devint calme. La violence même et l'extrême gravité de la situation eurent cet effet sur sa nature. Plutarque ne note ici qu'un changement superficiel : « Au dehors il montrait ne sentir passion aucune; non que ce fût par discours de raison ou par tranquillité de mœurs qu'il supportât patiemment et modérément son in-

fortune, mais par une véhémence de dépit et un appétit de vengeance qui le transportait si fort qu'il semblait ne pas sentir son mal. » L'altération fut plus profonde : il y eut chez Coriolan, dès qu'il eut conçu le dessein de son grand crime, une certaine décadence générale de l'âme et du caractère dont la conscience dut être pour lui un commencement d'expiation. Quelles répugnances sa fierté n'eut-elle pas à vaincre pour entrer chez les Volsques déguisé sous des haillons de pauvre, pour demander poliment à un passant la demeure d'Aufidius, pour dire aux serviteurs de celui-ci, qui l'accueillent fort mal : « Laissez-moi seulement rester debout, je ne nuirai pas à votre foyer » : enfin pour se présenter comme un allié et comme un hôte devant le maître du logis, son ennemi mortel ! Shakespeare a infligé au héros cette humiliation suprême, de se colleter comme un portefaix avec les serviteurs d'Aufidius, dont la brusquerie finit par lasser sa patience. C'est la seule modification qu'il ait faite au récit de Plutarque. Toute la fin de la tragédie, le discours de Coriolan à Tullus Aufidius, la marche des deux chefs contre Rome, la terreur de cette ville, l'ambassade inutile des patriciens, des généraux, des amis de Marcius, enfin la démarche des femmes romaines conduites par Volumnie, les paroles de celle-ci et sa complète victoire sur son fils : tout cela, c'est Plutarque même, serré de plus près par Shakespeare qu'en aucun autre endroit de ses tragédies romaines, non-seulement paraphrasé ou imité, mais traduit littéralement.

Selon quelques historiens, Coriolan aurait vécu dans l'exil jusqu'à un âge avancé, regrettant sa patrie, livré aux remords de sa conscience, mais enfin jouissant de la douceur de vivre. Le moraliste de Chéronée n'a eu garde de suivre la tradition de Fabius Pictor et de Tite-Live : il fallait que cet homme violent pérît de mort violente : dans son récit, Tullus Aufidius et ses Volsques sont choisis comme instruments d'une vengeance divine qui ne tarde guère.

S'il faut conclure cette tragique histoire par une réflexion morale, c'est Plutarque qui nous la fournira. Il dit, à propos du caractère opiniâtre de Coriolan, une chose juste et charmante, dont tout personnage politique peut faire son profit ; car, s'il n'est pas au pouvoir ni dans le goût des hommes en général

de pousser les choses aussi loin que notre héros, il y a toujours eu dans chaque parti extrême, en France comme à Rome, parmi les sénateurs comme parmi les tribuns, des doctrinaires violents et bornés :

« Marcius n'avait pas cette douceur, tempérée par le jugement de bonne doctrine et de raison, qui est nécessairement requise à un gouverneur d'État politique, et il n'entendait pas que la chose de ce monde que doit le plus éviter un homme qui se veut mêler du gouvernement d'une chose publique et converser entre les hommes, est l'*opiniâtreté*, laquelle, comme dit Platon, demeure avec la solitude, c'est-à-dire que ceux qui se heurtent obstinément à leurs opinions et ne se veulent jamais accommoder à autrui, demeurent à la fin tout seuls; car il faut que qui veut vivre au monde se rende amateur de patience. »

Menenius Agrippa.

Lorsque les plébéiens « s'allèrent planter », selon les expressions d'Amyot, « dessus une motte qui s'appelle aujourd'hui le mont Sacré », le sénat, « ayant peur de ce département, envoya devers eux les plus gracieux et les plus populaires vieillards qui fussent en toute leur compagnie, entre lesquels Menenius Agrippa fut celui qui porta la parole. » Il termina sa harangue par l'apologue fameux que Denys d'Halicarnasse et Tite-Live ont rapporté avant Plutarque, qui fait partie du recueil des fables dites d'Esope, et qu'après tant d'autres écrivains anciens et modernes, Shakespeare et La Fontaine ont traduit :

« Tous les membres du corps humain se mutinèrent un jour contre le ventre, en l'accusant et se plaignant de ce que lui seul demeurait assis au milieu du corps sans rien faire, ni contribuer de son labeur à l'entretenement commun, là où toutes les autres parties soutenaient de grands travaux, et faisaient de laborieux services pour fournir à ses appétits; mais le ventre se moqua de leur folie, pour ce qu'il est bien vrai, disait-il, que je reçois le premier toutes les viandes et toute la nourriture qui fait besoin au

corps de l'homme, mais je la leur renvoie et distribue puis après entre eux. Aussi, dit-il, seigneurs citoyens romains, pareille raison y a-t-il du sénat envers vous; car les affaires qui y sont bien digérées et les conseils bien examinés sur ce qui est utile et expédient pour la chose publique, sont cause des profits et des biens qui en viennent à chacun de vous. »

La Commune s'allait séparer du sénat :
Les mécontents disaient qu'il avait tout l'empire,
Le pouvoir, les trésors, l'honneur, la dignité;
Au lieu que tout le mal était de leur côté,
Les tributs, les impôts, les fatigues de guerre.
Le peuple hors des murs était déjà posté,
La plupart s'en allaient chercher une autre terre,
Quand Menenius leur fit voir
Qu'ils étaient aux membres semblables,
Et par cet apologue, insigne entre les fables,
Les ramena dans leur devoir.

L'apologue, en réalité, n'eut pas tant de pouvoir. On ne calme pas par une rhétorique ingénieuse des griefs aussi sérieux que l'étaient ceux des plébéiens; l'institution des tribuns du peuple put seule les décider à mettre un terme à leur sécession, et si Shakespeare, dans sa tragédie de *Coriolan*, a conté à son tour la révolte des membres contre l'estomac, c'est moins comme un incident de quelque importance dans l'action dramatique, que comme une tradition consacrée et surtout comme un trait du caractère du narrateur.

Menenius Agrippa joue dans la pièce le rôle de médiateur entre les patriciens et les plébéiens. Cette situation étant donnée, il semblerait naturel qu'il fût un politique modéré et sage, également éloigné des opinions extrêmes de l'un et de l'autre parti, un homme parfait, comme les Aristes et les Cléantes de Molière, prêchant avec une gravité aimable la mesure en toute chose, et disant :

Les hommes, la plupart, sont étrangement faits!
Dans la juste nature on ne les voit jamais.
La raison a pour eux des bornes trop petites.
En chaque caractère ils passent ses limites,
Et la plus noble chose, ils la gâtent souvent
Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.

Mais Shakespeare, comme nous l'avons remarqué à propos

d'Énobarbus, n'a pas coutume de mettre sur la scène ces moralistes si bien équilibrés, qui savent

> Pour toute leur science,
> Du faux avec le vrai faire la différence.

C'est un genre de personnages peu divertissants, avouons-le. L'intérêt qu'ils peuvent avoir pour nous n'est point de l'ordre dramatique; ils nous intéressent comme des monuments du courageux bon sens de Molière, comme l'expression d'un état social particulier et d'une époque où, de toutes les facultés poétiques, la raison était la plus honorée, enfin comme le produit naturel de l'esprit français, dont on ne dira jamais assez combien il est solide et sérieux au fond, lors même qu'il plaisante et qu'il rit; mais leurs excellents sermons n'ont rien de comique, et leurs personnes sont nécessairement dessinées en traits beaucoup trop généraux pour avoir une physionomie individuelle. Shakespeare redoute l'ennui des caractères raisonnables et raisonneurs; l'amusante diversité des fous innombrables de la tragi-comédie humaine est la matière de son théâtre. Nous ne devons donc point nous attendre à trouver un sage dans Menenius Agrippa.

C'est d'abord un aristocrate presque aussi insolent que Coriolan lui-même; mais son insolence est d'une autre espèce. Coriolan s'emporte, Menenius raille. On lui pardonne, parce qu'il est un vieux loustic et qu'il a des manières populaires; c'est un ami de la bouteille, un de ces gros compagnons ventrus, au franc parler et à l'humeur joviale, qu'une longue et traditionnelle indulgence a mis sur le pied de se permettre tout. « Je suis connu, dit-il, pour être un patricien de belle humeur, aimant une coupe de vin généreux pur de tout mélange avec l'eau du Tibre... Ce que je pense, je le dis, et je dépense toute ma malice en paroles. » Voici un échantillon de la liberté de ses propos; on verra qu'en fait d'aristocratique insolence il n'a pas grand'chose à envier à Marcius; il dit aux deux tribuns : « Nos prêtres eux-mêmes perdraient leur gravité devant des objets aussi ridicules que vous; vos paroles les plus sensées ne valent pas un poil de votre barbe, et vos barbes ne méritent pas même l'honorable tombeau d'un coussin de ravaudeuse ou du bât d'un âne. Et vous

osez dire que Marcius est fier, lui qui, estimé au plus bas, vaut tous vos prédécesseurs depuis Deucalion, parmi lesquels les meilleurs peut-être ont été bourreaux de père en fils. Bien le bonsoir à vos seigneuries! ma cervelle serait infectée par une plus longue conversation avec vous, bergers du troupeau des brutes plébéiennes. »

Tel étant Menenius, on peut bien penser que ce n'est ni la froide raison ni un sentiment élevé de la justice qui lui fait jouer dans la pièce le rôle de médiateur : s'il emploie activement son esprit et ses forces à réconcilier les partis hostiles, c'est uniquement parce qu'il est vieux, parce qu'il est gras, parce qu'il aime la paix, et qu'il veut pouvoir vider tranquillement sa bouteille jusqu'au fond; les dissensions civiles sont encore pires que l'eau du Tibre pour troubler et gâter une coupe de vin généreux. Dans la querelle des membres contre l'estomac, Menenius avait, en sa qualité de personnage ventripotent, un intérêt central à rétablir l'ordre au plus tôt, et l'on peut supposer, sans lui faire tort, que l'idée de son apologue lui a été suggérée par la prospérité compromise de sa santé et de sa cuisine.

A la différence de Coriolan, qui était orgueilleux, Menenius Agrippa est vain (1). Ses sentiments pour Marcius ressemblent moins à de l'affection qu'à cet instinct de haute domesticité qui attache les courtisans aux princes. Pendant la campagne de Coriolan contre les Volsques, il reçoit une lettre de son noble ami. Tant d'honneur comble de joie le vieillard et lui refait presque une jeunesse. « Une lettre pour moi! je veux donner cette nuit une fête à faire danser ma maison elle-même! Une lettre pour moi! voilà qui me donne un fond de santé pour sept années, pendant lesquelles je vais faire la nique au médecin. Comparée à un tel cordial, la plus souveraine recette n'est qu'une drogue d'empirique, et ne vaut pas mieux qu'une médecine de cheval. »

C'est à la suite de la grande trahison de Coriolan que le caractère de Menenius Agrippa se dessine le mieux, dans sa vanité, sa bonne humeur foncière, ses vivacités sans conséquence et ses allures de patriote affairé.

Il répète une demi-douzaine de fois aux tribuns : « Ah! vous

(1) Sur le caractère de Menenius Agrippa, voir le commentaire de Kreyssig.

avez fait une jolie besogne! » Au milieu de la consternation publique, son ironie jouit du spectacle de leur politique humiliée et, en farceur incorrigible, il plaisante encore, bien que ce ne soit guère l'heure de rire. « J'ai invoqué Coriolan, raconte le malheureux Cominius au retour de son ambassade inutile, j'ai invoqué Coriolan : il a refusé de répondre. Il était sourd à tous les noms. Il prétendait n'en point avoir, jusqu'à ce qu'il s'en fût forgé un dans la fournaise de Rome embrasée. — Vous voyez? s'écrie Menenius presque triomphant; ah! vous avez fait de la bonne besogne, couple de tribuns; vous avez sué sang et eau pour mettre le charbon à bon marché dans Rome. Vous laisserez un beau souvenir. — Je lui ai représenté, reprend Cominius, combien il était royal d'accorder le pardon à ceux qui n'espéraient plus rien. Il a répliqué qu'il était indigne d'une république d'implorer l'homme qu'elle avait puni.

MENENIUS. — Fort bien. Pouvait-il en dire moins?

COMINIUS. — J'ai tâché de réveiller sa sollicitude pour ses amis particuliers. Il m'a répondu qu'il ne pouvait s'arrêter à les trier dans un tas de fumier infect et pourri. Il a dit que ce serait folie, pour un pauvre grain ou deux, de ne pas brûler un rebut qui blessait l'odorat.

MENENIUS. — Pour un pauvre grain ou deux? je suis un de ces grains-là. Sa mère, sa femme, ses enfants, ce brave compagnon et moi, nous sommes le bon grain; vous êtes, vous, le fumier pourri, et l'on vous sent par delà la lune! Il faudra que nous soyons brûlés pour vous. »

Les tribuns conjurent Menenius de tenter une démarche personnelle auprès de Coriolan.

— « Non, je n'irai pas. Vous avez entendu ce qu'il a dit à son ancien général, à l'homme qui avait pour lui l'amitié la plus tendre. Moi-même, il m'appelait son père : mais qu'importe! Allez, vous qui l'avez banni, prosternez-vous à un mille de sa tente, et frayez-vous à genoux un chemin jusqu'à sa pitié! Parbleu, s'il a fait tant de façons pour écouter Cominius, je n'ai qu'à rester chez-moi. »

Les tribuns le prennent par la vanité : « Assurément, si vous voulez plaider la cause de notre patrie, votre belle parole, bien mieux que l'armée que nous pouvons lever à la hâte, arrêterait notre compatriote. »

Attaqué par son faible, Menenius cède enfin : « Je consens à le tenter. Je crois qu'il m'écoutera. Quand je pense pourtant à la façon dont il mordait ses lèvres et grommelait entre ses dents devant le bon Cominius, cela me décourage fort. Il aura été pris dans un mauvais moment. *Il n'avait pas dîné!...* »

Voilà le grand point pour Menenius. Le dîner, c'est le centre de l'existence; le dîner sera la base de ses opérations stratégiques: il attaquera Coriolan après dîner.

Il se présente aux avant-postes du camp des Volsques devant Rome. Des gardes sont en faction.

« Halte! d'où venez-vous?

— Vous faites votre faction en braves, c'est bien. Mais, avec votre permission, je suis un magistrat politique, et je viens pour parler à Coriolan.

— D'où cela?

— De Rome.

— Vous ne pouvez pas passer; il faut vous en retourner; notre général ne veut plus rien entendre de là.

— Mes bons amis, pour peu que vous ayez entendu votre général parler de Rome et de ses amis dans cette ville, il y a cent à parier contre un que mon nom a frappé vos oreilles: je m'appelle Menenius.

— Soit! mais arrière! votre nom ici n'est pas un mot de passe.

— Je te dis, camarade, que ton général est mon ami. J'ai été le livre qui a publié ses belles actions, le livre où les hommes ont lu sa gloire incomparable, agrandie encore peut-être...

— En vérité, seigneur, eussiez-vous dit autant de mensonges pour son compte que vous avez déjà débité de paroles pour le vôtre, vous ne passerez pas...

— Je t'en prie, camarade, songe que je m'appelle Menenius et que j'ai toujours été partisan déclaré de ton général.

— Arrière, encore une fois!

— A-t-il dîné? peux-tu me le dire? Car je ne voudrais lui parler qu'après dîner...

(*Entrent Coriolan et Aufidius.*)

... Maintenant, compagnons, je vais vous remettre à votre

place; vous allez voir quel cas on fait de moi; vous allez reconnaître que d'outrecuidants soudards ne peuvent pas m'écarter de mon fils Coriolan. Jugez, par l'accueil qu'il va me faire, si vous n'êtes pas à deux doigts de la pendaison ou de quelque autre genre de mort plus lente et plus cruelle. Regardez bien, et évanouissez-vous à la pensée de ce qui va vous advenir.

(*A Coriolan.*)

Puissent, dans leur glorieux synode, les dieux s'occuper à toute heure de ta prospérité personnelle! puissent-ils ne jamais t'aimer moins que ne t'aime ton vieux père Menenius! O mon fils! mon fils! tu nous prépares un incendie: tiens, voici de l'eau pour l'éteindre.

(*Il pleure.*)

Je ne me suis pas décidé sans peine à venir à toi; mais on m'a assuré que seul je pouvais t'émouvoir. J'ai été poussé hors de nos murs par le vent des soupirs, et je viens te conjurer de pardonner à Rome et à tes compatriotes suppliants. Que les dieux bons apaisent ta fureur et en fassent tomber les derniers éclats sur ces marauds, qui, comme des blocs stupides, m'ont refusé accès près de toi!

CORIOLAN. — Arrière!

— Comment, arrière?

— Femme, mère, enfants, je ne connais plus rien... Mes oreilles sont plus fortes contre vos prières que les portes de votre ville contre mes attaques...

(*Sortent Coriolan et Aufidius.*)

PREMIER GARDE. — Eh bien, monsieur, votre nom est donc Menenius?

DEUXIÈME GARDE. — Il a, vous le voyez, un pouvoir magique... Vous savez le chemin pour vous en retourner?

PREMIER GARDE. — Avez-vous vu comme nous avons été tancés pour avoir arrêté Votre Grandeur au passage!

DEUXIÈME GARDE. — Ne croyez-vous pas qu'il y a de quoi m'évanouir?

MENENIUS. — Je ne me soucie ni du monde ni de votre général; quant aux êtres comme vous, à peine puis-je croire qu'il en existe, tant vous êtes chétifs!»

Menenius s'éloigne l'oreille basse, et nous ne désirons point qu'il lui arrive de plus grand malheur, car il n'est ni lâche ni méchant; mais au fond, nous ne sommes pas trop fâché de la cruelle petite leçon que sa vanité vient de recevoir.

Éconduit par Coriolan, il ne doute pas que le même insuccès soit désormais réservé à toute personne qui osera faire la même tentative. La démarche des femmes romaines ne lui inspire aucune confiance; là où il a échoué, comment quelqu'un, fût-ce la mère de Marcius, pourrait-il réussir? — « Voyez-vous là-bas, dit-il aux tribuns, cette pierre angulaire du Capitole? — Oui. Après? — S'il vous est possible de la déplacer avec votre petit doigt, alors il y a quelque chance que les dames romaines, particulièrement sa mère, puissent prévaloir sur lui. Mais je dis qu'il n'y a pas d'espoir... Il n'y a pas plus de pitié en lui que de lait dans un tigre mâle... L'aigreur de son visage ferait surir des raisins mûrs. »

Tel est le caractère de Menenius Agrippa dans l'œuvre de Shakespeare : assez bon homme au fond, mais sans vraie valeur, ni morale, ni même intellectuelle, en dépit de son fameux apologue.

Virgilie et Volumnie.

Tite-Live, Denys d'Halicarnasse, Valère-Maxime et tous les anciens, à l'exception de Plutarque, donnent à la mère de Coriolan le nom de Véturie, à sa femme celui de Volumnie. Plutarque appelle *Volumnie* la mère et *Virgilie* l'épouse. Shakespeare a suivi, comme toujours, la tradition de Plutarque.

Volumnie et Virgilie, la mère et l'épouse, ont, dans la pièce anglaise, des caractères totalement différents : Virgilie est une femme, avec toutes les idées de grâce, de modestie, de sensibilité, de tendresse et de faiblesse que ce mot peut éveiller dans l'esprit; Volumnie est une Romaine.

Cette opposition se fait sentir dès la première scène de leur rôle. Pendant la campagne de Marcius contre les Volsques, les deux femmes gardent la maison; elles sont assises sur des tabourets, occupées à coudre et causant du sujet qui les préoccupe également, mais diversement, l'une et l'autre.

Volumnie se plaît à arrêter son imagination sur l'idée des périls que court Marcius et de l'honneur qu'il va conquérir. — « Mais s'il était mort dans cette affaire, madame? —... Ma fille, si j'avais douze fils, tous égaux dans mon amour, tous aussi chers à mon cœur que notre bon Marcius, j'aimerais mieux en voir onze mourir généreusement pour leur patrie qu'un seul s'amollir dans une voluptueuse inaction... Je crois entendre d'ici le tambour de votre mari; je le vois traîner Aufidius par les cheveux, les Volsques fuyant devant lui comme des enfants devant un ours; je crois le voir frapper du pied en criant: *Suivez-moi, lâches; vous avez été engendrés dans la peur, quoique vous soyez nés dans Rome!* Alors, essuyant son front sanglant avec sa main gantée de fer, il s'avance, pareil à un moissonneur qui s'est engagé à tout faucher ou à perdre son salaire. — Son front sanglant! ô Jupiter! pas de sang! — Taisez-vous, folle! Le sang est plus beau sur le front d'un homme que l'or sur un trophée. Le sein d'Hécube allaitant Hector n'était pas plus aimable que le front d'Hector ruisselant de sang sous le coup des épées grecques. »

On annonce une visite. Virgilie, que l'inquiétude rend triste, se lève pour se retirer, mais sa belle-mère la retient. Une dame, Valérie, entre et salue. Il y a là une gracieuse scène d'intérieur, qui ne me semble pas, au fond, plus anglaise que romaine; pourquoi cela ne serait-il pas antique aussi bien que moderne? C'est la nature même prise sur le fait, avec simplicité.

VALÉRIE. — « Comment allez-vous toutes deux? Vous êtes des ménagères émérites. Que brodez-vous là? Joli dessin, en vérité... Comment va votre petit garçon?

VIRGILIE. — Je vous remercie; fort bien, chère madame.

VOLUMNIE. — Il aime mieux regarder des épées et entendre le tambour, que voir son maître d'école.

VIRGILIE. — Sur ma parole, il est tout à fait le fils de son père; c'est un bien joli enfant, je vous jure. Croiriez-vous que mercredi dernier, je suis restée toute une demi-heure à le regarder? Il a un air si résolu! Je le voyais courir après un papillon doré; il l'a pris, l'a lâché, a recouru après, l'a repris, puis l'a relâché et rattrapé encore; alors, exaspéré, soit par une chute qu'il avait

faite, soit pour toute autre raison, il l'a déchiré avec ses dents : oh! je vous garantis qu'il l'a déchiqueté!

VOLUMNIE. — Un mouvement d'humeur, comme en a son père.

VALÉRIE. — C'est un noble enfant, en vérité!

VIRGILIE. — Un petit démon, madame.

VALÉRIE, *à Virgilie.* — Allons, laissez-là votre couture; je veux que vous flâniez avec moi cette après-midi.

VIRGILIE. — Non, chère madame, je ne sortirai pas.

VALÉRIE. — Vous ne sortirez pas?

VOLUMNIE. — Si fait, si fait.

VIRGILIE. — Non, vraiment, excusez-moi; je ne franchirai pas notre seuil que mon seigneur ne soit revenu de la guerre.

VALÉRIE. — Fi! vous vous emprisonnez très-déraisonnablement. Allons, venez faire visite à cette bonne dame qui est en couches.

VIRGILIE. — Je lui souhaite un prompt rétablissement, et je l'assisterai de mes prières : mais je ne puis aller chez elle...

VALÉRIE. — Vous voulez être une autre Pénélope; pourtant, on dit que toute la laine qu'elle fila en l'absence d'Ulysse ne servit qu'à remplir Ithaque de papillons... Venez, et je vous donnerai d'excellentes nouvelles de votre mari.

VIRGILIE. — Oh! il ne peut y en avoir encore. »

Les nouvelles arrivent enfin. Il y a plusieurs lettres de Coriolan, une pour sa femme, une pour sa mère, une pour Menenius Agrippa, une pour le gouvernement. Ce n'est pas la répétition de la même lettre; Marcius adapte son style aux différents destinataires; certains détails qu'il ne raconte pas à sa femme, il les confie volontiers à sa mère, et de tous ses correspondants, c'est Volumnie qui est le mieux informée. — « Est-il blessé? demande Menenius. — Oh! non, non, non, s'écrie Virgilie. — Oui, répond Volumnie triomphante, il est blessé, et j'en rends grâces aux dieux. — Où est-il blessé? — A l'épaule et au bras gauche. Il aura là de larges cicatrices à montrer au peuple, quand il réclamera le poste qui lui est dû. A l'expulsion de Tarquin, il reçut sept blessures... et, avant cette dernière expédition, il en avait vingt cinq. »

Cette Romaine, qui sait le compte exact des blessures de son

fils, accueille avec des éclats de joie le retour du vainqueur. Il s'agenouille devant elle. — « Debout, mon vaillant soldat, debout! Mon doux Marcius, mon digne Marcius, mon héros... n'est-ce pas *Coriolan* qu'il faut que je t'appelle? Mais regarde ta femme. »

Virgilie, muette, pleure d'émotion. — « Salut, mon gracieux silence! lui dit Marcius, souriant à ses larmes et l'embrassant; aurais-tu donc ri, si j'étais revenu dans un cercueil, toi qui pleures de me voir triompher? Ah! ma chère, elles ont ces yeux-là, les veuves de Corioles et les mères qui ont perdu leurs fils! »

Le caractère de Volumnie diffère de celui de Coriolan par un patriotisme plus pur, un orgueil moins personnel, une roideur aristocratique moins inflexible. Rien d'égoïste chez cette noble femme; avec l'abnégation naturelle aux mères, toute sa joie, tout son orgueil est dans son fils, elle n'a pas d'autre ambition que sa gloire. Cependant il y a quelqu'un qu'elle aime encore plus que Marcius, c'est Rome; ou plutôt, son cœur ne saurait séparer ces deux affections. Marcius n'est pour elle que le plus grand des Romains. Aussi, quand il devient traître à sa patrie, un tel crime lui paraît non-seulement horrible, mais absurde; quel non-sens monstrueux! faire la guerre contre Rome, quand Rome est l'unique objet au monde pour lequel on puisse et doive faire la guerre! Certainement elle serait morte avec la patrie; si la vengeance de Coriolan avait excepté sa mère, elle n'aurait pas voulu de cette grâce (1).

Comme patricienne, Volumnie était beaucoup moins absolue que comme patriote. Elle détestait les plébéiens autant que pouvait les détester son fils; mais sa haine admettait au besoin tous les tempéraments de la raison, et elle ne croyait pas qu'aucun principe d'honneur fût réellement intéressé au maintien jaloux de cette passion dans son intégrité farouche. Elle était femme en cela; femme, c'est-à-dire prudente, adroite, fine, et elle montrait mille fois plus d'esprit et de sens pratique que Coriolan. Mais il faut bien avouer aussi que quelques-unes de ses doctrines politiques ont une affinité inquiétante avec celle de la justification des moyens par le but et avec l'art des restrictions mentales.

Dans son désir ardent de voir Marcius consul, Volumnie le

(1) Sur le caractère de Volumnie, voir le commentaire de Hudson.

presse de faire toutes les concessions de pure forme que la situation exige; et elle enseigne à son grand fils, passablement surpris et indigné de la leçon maternelle, comment on peut donner sa parole sans engager son cœur.

« Laissez-vous persuader. J'ai un cœur aussi peu souple que le vôtre, mais j'ai un cerveau qui sait diriger ma colère au profit de mes intérêts... — Que dois-je faire? — Rétracter ce que vous avez dit. — Me rétracter! Je ne saurais le faire pour les dieux : puis-je donc le faire pour eux? — Vous êtes trop absolu; j'approuve l'excès de cette noble hauteur, excepté quand parle la nécessité. Je vous ai ouï dire que l'honneur et l'artifice, comme deux amis inséparables, marchent de compagnie à la guerre; eh bien! dites-moi ce qui s'oppose, dans la paix, à ce qu'ils soient également unis? »

Coriolan, qui n'entend rien à la dialectique des sophismes, répond, en militaire, par une vague interjection : « Bah! bah! » dit-il. Volumnie continue : « Si, dans vos guerres, l'honneur vous permet de paraître ce que vous n'êtes pas, procédé que vous adoptez pour mieux arriver à vos fins, pourquoi donc cet artifice ne serait-il pas compatible avec l'honneur, dans la paix aussi bien que dans la guerre, puisque, dans l'une comme dans l'autre, il est également nécessaire? — Pourquoi insister ainsi? — Parce qu'il vous est loisible de parler au peuple, non d'après l'inspiration et les sentiments de votre cœur, mais en phrases murmurées du bout des lèvres, syllabes bâtardes désavouées par votre pensée intime. Il n'y a pas là plus de déshonneur qu'à vous emparer d'une ville par de douces paroles, quand tout autre moyen compromettrait votre fortune et exposerait nombre d'existences. »

Ce passage rappelle le fameux vers d'*Hippolyte*, qu'Aristophane a tant reproché à Euripide comme une maxime immorale : « Ma bouche a juré, mais non mon cœur. »

« Je t'en prie, mon fils, conclut Volumnie, va te présenter à eux, ton bonnet à la main, et, le leur tendant ainsi, effleurant du genou les pierres (car en pareil cas, le geste c'est l'éloquence, et les yeux des ignorants sont plus vite instruits que leurs oreilles), secouant la tête et frappant maintes fois ta poitrine superbe, sois humble comme le fruit mûr qui cède au moindre attouchement. Ou bien dis-leur que tu es un soldat, et qu'ayant été élevé dans

les batailles, tu n'as pas ces douces manières qu'ils pourraient en toute convenance exiger de toi quand tu demandes leurs faveurs, mais qu'en vérité tu veux désormais leur appartenir et leur consacrer entièrement ton pouvoir et ta personne. »

Quand Coriolan est banni, Volumnie pousse un cri de fureur dans lequel on s'est trop hâté de voir une prédominance des sentiments de la mère sur ceux de la Romaine; cela est sans conséquence, ce n'est que l'emportement subit et instantané de la passion : « Que la peste rouge frappe tous les artisans de Rome, et que périssent tous les métiers ! »

Elle rencontre les tribuns et les insulte. La douce Virgilie essaye de lui faire écho; mais elle n'en a pas longtemps la force, son cœur se soulage mieux par des larmes que par des injures, et sa belle-mère lui dit rudement : « Séchez donc ces larmes piteuses et lamentez-vous, comme moi, en imprécations de Junon!

— La paix! la paix! chut! ne faites pas d'esclandre! » dit le bonhomme Menenius, qui imagine, assez mal à propos, d'inviter les deux femmes à dîner. — « La colère est mon aliment, répond Volumnie, je me nourris de ma passion et m'affame en me nourrissant ainsi... Oh! si je pouvais seulement les rencontrer une fois par jour, cela soulagerait mon cœur du poids qui l'étouffe. »

Arrivons à la plus belle scène du rôle de Volumnie, à celle où elle apparaît dans sa double majesté de Romaine et de mère. Lire Shakespeare, à la fin de sa tragédie de *Coriolan*, c'est, en maints passages, lire Plutarque même, ou plus exactement, Amyot, ou plus exactement encore, Thomas North. J'ai fait plus haut ce rapprochement, quand nous avons mesuré l'étendue des connaissances classiques de Shakespeare et dit notre mot dans la question si passionnément débattue en Angleterre : le poëte savait-il le grec? pouvait-il lire les anciens dans l'original? ne se servait-il que de traductions? Mais nos précédentes recherches d'érudition ne font pas double emploi avec nos études actuelles de psychologie, et ce ne sont plus d'ailleurs quelques citations tronquées et arides qu'il s'agit de faire, c'est la scène elle-même qu'il faut à présent dérouler dans toute son ampleur.

Coriolan, campé devant Rome avec l'armée des Volsques, vient

d'éconduire successivement Cominius et Menenius Agrippa. Il dit à Tullus Aufidius : « De nouvelles ambassades, de nouvelles prières, qu'elles viennent de l'Etat ou de mes amis particuliers, me trouveront inflexible. »

(*On entend des clameurs à quelque distance.*)

» Eh! quelles sont ces clameurs? Tenterait-on de me faire enfreindre mon vœu au moment même où je le prononce? Je ne l'enfreindrai pas. »

(*Entrent en vêtements de deuil Virgilie et Volumnie conduisant le jeune Marcius, Valérie et un cortége de dames romaines.*)

CORIOLAN, *de loin, les voyant avancer.* — « Ma femme vient la première, puis la mère vénérable dont le sein m'a porté, tenant par la main l'enfant de son fils. Mais arrière la tendresse! loin de moi, liens et priviléges de la nature! que la seule vertu soit d'être inexorable!

(*Regardant les femmes qui s'inclinent.*)

» A quoi bon cette humble attitude? à quoi bon ces regards de colombes qui rendraient les dieux parjures? Je me sens faiblir... Ah! je ne suis pas d'une argile plus ferme que les autres. Ma mère se courbe devant moi; c'est comme si l'Olympe s'humiliait devant une taupinière! Et mon petit enfant a un air si suppliant, que la grande nature me crie : *Ne refuse pas*... Que les Volsques traînent la charrue sur Rome et la herse sur l'Italie! Je ne serai jamais de ces oisons qui obéissent à l'instinct, je résisterai, comme un homme qui se serait créé lui-même et qui n'aurait pas de parents.

VIRGILIE. — Mon seigneur! mon époux!

CORIOLAN. — Je ne vous vois plus des mêmes yeux dont je vous voyais à Rome.

VIRGILIE. — Le chagrin qui nous a tant changées en est cause.

CORIOLAN. — Comme un acteur stupide, voilà que j'ai oublié mon rôle, et je reste court, à ma grande confusion. O la plus chère partie de moi-même! pardonne à ma rigueur, mais ne me dis pas de pardonner aux Romains. — Oh! un baiser long comme mon exil, doux comme ma vengeance. (*Il l'embrasse.*) — Par la ja-

louse reine des cieux, c'est le même baiser que j'ai emporté de toi, ma chérie; ma lèvre fidèle l'a toujours gardé vierge! Grands dieux, je babille, et j'oublie de saluer la plus noble des mères! Enfonce-toi dans la terre, mon genou, et que ta déférence y fasse une marque plus profonde que la génuflexion ordinaire du commun des fils.

(*Il s'agenouille.*)

VOLUMNIE, *le relevant.* — Oh! reste debout et sois béni, tandis que sur ce dur coussin de cailloux, je tombe à genoux devant toi, et que, par cette preuve inouïe de respect, je bouleverse la hiérarchie entre l'enfant et la mère!

(*Elle s'agenouille.*)

CORIOLAN. —Que vois-je? Vous, à genoux devant moi, devant ce fils que vous corrigiez? Alors, que les galets de la plage aillent frapper les étoiles! que les vents lancent les cèdres altiers contre l'ardent soleil! car vous supprimez l'impossible en rendant aisé ce qui ne peut être.

VOLUMNIE. — Tu es mon guerrier; c'est moi qui t'ai formé.

(*Montrant Valérie.*)

« Reconnais-tu cette dame?

CORIOLAN. — Oui, la noble sœur de Publicola, chaste lune de Rome, pure comme la neige que l'hiver suspend au sommet du temple de Diane! Chère Valérie!

VOLUMNIE, *lui présentant son fils.* — Voici un faible abrégé de vous, qui, développé par le temps, pourra devenir un jour la complète image de son père.

CORIOLAN, *regardant l'enfant.* Que le dieu des soldats, avec le consentement du souverain Jupiter, inspire la noblesse à tes pensées! Puisses-tu être invulnérable à la honte et demeurer dans les batailles comme un fanal sublime, supportant toutes les rafales et sauvant ceux qui t'aperçoivent!

VOLUMNIE, *au jeune Marcius.* — A genoux, garnement!

CORIOLAN. — Voilà bien mon bel enfant!

VOLUMNIE. — Lui-même, votre femme, cette dame et moi, nous venons à vous en suppliants.

CORIOLAN. — Taisez-vous, je vous en conjure; ou, si vous

voulez me faire une demande, rappelez-vous que ma résistance à des requêtes que j'ai juré de repousser ne doit pas être prise par vous comme un refus personnel. Ne me pressez pas de renvoyer mes soldats ou de capituler encore avec les artisans de Rome. Ne me dites pas que je suis dénaturé ; ne cherchez pas à calmer ma rage et ma rancune par vos froides raisons.

VOLUMNIE. — Oh ! assez ! assez ! Vous venez de déclarer que vous ne vouliez rien nous accorder, car nous n'avons pas à demander autre chose que ce que vous refusez déjà. Pourtant nous ferons notre demande, afin que, si vous la rejetez, le blâme en puisse retomber sur votre rigueur ; donc, écoutez-nous.

CORIOLAN. — Aufidius, et vous, Volsques, soyez témoins, car nous voulons ne rien écouter de Rome en secret. Votre requête?

(Il s'assoit.)

VOLUMNIE. — Quand nous resterions silencieuses et sans dire un mot, nos vêtements et le triste état de nos visages te feraient assez connaître quelle vie nous avons menée depuis ton bannissement. Juge si tu ne vois pas en nous les plus malheureuses femmes de la terre, puisque ta vue, qui devrait faire rayonner nos yeux de joie et bondir nos cœurs d'allégresse, nous contraint à pleurer et à frissonner d'effroi et de douleur, en montrant à une mère, à une femme, à un enfant, un fils, un mari, un père déchirant les entrailles de sa patrie ! Et c'est à nous, infortunées, que ta haine est surtout fatale ; tu nous enlèves jusqu'au pouvoir de prier les dieux, douceur qui reste à tous les malheureux, hormis à nous. Hélas ! comment pourrions-nous prier et pour notre patrie, comme c'est notre devoir, et pour ta victoire, comme le devoir nous y oblige aussi ? Hélas ! il nous faut sacrifier ou la patrie, notre chère nourrice, ou ta personne, notre joie dans la patrie. Nous devons subir une inévitable calamité, quel que soit celui de nos vœux qui s'accomplisse, de quelque côté que soit le triomphe : car il nous faudra te voir, comme un esclave rebelle, traîner les fers aux mains à travers nos rues, ou foulant d'un pas triomphal les ruines de ta patrie et remportant la palme pour avoir vaillamment versé le sang de ta femme et de tes enfants. Quant à moi, mon fils, je suis résolue à ne pas attendre que la fortune décide l'issue de cette guerre. Car, si je ne puis te déter-

miner à témoigner une noble bienveillance aux deux parties, plutôt que de ruiner l'une d'elles, sache que tu ne marcheras pas à l'assaut de ton pays sans passer premièrement (tiens-le pour assuré) sur le sein de ta mère qui t'a mis au monde!

VIRGILIE. — Et sur le mien aussi, qui vous ai donné ce fils pour perpétuer votre nom dans l'avenir.

L'ENFANT. — Il ne passera pas sur moi; je me sauverai jusqu'à ce que je sois plus grand, et alors je me battrai.

CORIOLAN. — Qui ne veut pas s'attendrir comme une femme ne doit pas voir un visage d'enfant ni de femme. J'ai trop longtemps tardé.

(*Il se lève.*)

VOLUMNIE. — Non, ne nous quittez pas ainsi. Si, par notre requête, nous vous pressions de sauver les Romains en détruisant les Volsques que vous servez, vous pourriez nous condamner, comme ennemies de votre honneur... Non, ce que nous demandons, c'est de réconcilier les deux peuples, en sorte que les Volsques puissent dire: *Nous avons eu cette clémence*, les Romains répondre: *Nous avons reçu cette grâce*, et tous t'acclamant à l'envi, te crier: *Sois béni pour avoir conclu cette paix!* Tu sais, mon auguste fils, que l'issue de la guerre est incertaine; mais ceci est bien certain que, si tu es le vainqueur de Rome, tout le profit qui t'en restera sera un nom poursuivi par d'infatigables malédictions. La chronique écrira: *Cet homme avait de la noblesse, mais il l'a raturée par sa dernière action, il a ruiné son pays, et son nom subsistera, abhorré, dans les âges futurs.* Parle-moi, mon fils... Estimes-tu qu'il soit convenable à une âme noble de se souvenir toujours des injures?... Ma fille, parlez. Il ne se soucie pas de vos larmes. Parle, garçon; peut-être ton enfance aura le don de l'émouvoir plus que nos raisons.

(*Montrant Coriolan.*)

» Il n'est pas au monde de fils plus redevable à sa mère; et pourtant il me laisse pérorer comme une vagabonde au pilori!... Jamais de ta vie tu n'as montré d'égards pour ta mère, tandis qu'elle, pauvre poule, ne désirant pas d'autre couvée, te poussait à la guerre de ses gloussements et te saluait au retour quand tu

revenais couvert de gloire ! Si ma requête est injuste, dis-le et chasse-moi ; mais, si elle ne l'est pas, tu manques à l'honneur, et les dieux te châtieront pour m'avoir refusé l'obéissanee qui est due à une mère. Il se détourne. A genoux, femmes ! humilions-lede nos génuflexions. Le surnom de Coriolan lui inspire plus d'orgueil que nos prières de pitié. A genoux ! finissons-en. A genoux pour la dernière fois ! Après quoi, nous retournerons à Rome, mourir au milieu de nos concitoyens ! Voyons, regarde-nous ! Cet enfant qui ne peut pas dire ce qu'il voudrait, mais qui s'agenouille et te tend les mains à notre exemple, appuie notre prière de raisons plus fortes que tu n'en as pour la repousser...

(*Se relevant.*)

» Allons, partons. Ce compagnon eut une Volsque pour mère; sa femme est de Corioles, et cet enfant lui ressemble par hasard... Va, débarrasse-toi de nous ! Je veux me taire jusqu'à ce que notre ville soit en flammes, et alors on entendra ma voix !

CORIOLAN — O mère ! mère ! qu'avez-vous fait ? (*Il serre la main de Volumnie, reste un moment silencieux, puis continue :*) Voyez, les cieux s'entr'ouvrent, les dieux abaissent leurs regards et rient de cette scène contre nature. O ma mère ! ma mère ! vous avez gagné une heureuse victoire pour Rome... O ma mère ! ô ma femme !... Mesdames, vous méritez qu'on vous élève un temple ; toutes les épées de l'Italie, toutes ses armes confédérées n'auraient pu obtenir cette paix. »

La rentrée des femmes romaines dans la ville qu'elles avaient sauvée fut triomphale : « Contemplez notre divinité protectrice, celle par qui Rome vit », dirent les sénateurs au peuple en montrant Volumnie. « Convoquez toutes vos tribus, louez les dieux et allumez les feux du triomphe ; jetez des fleurs devant elles et criez : Salut, nobles dames, salut ! »

Mesdames, vous méritez qu'on vous élève un temple, avait dit Coriolan. L'histoire nous apprend que ce vœu fut accompli. Un temple fut élevé à la fortune des femmes, à la *Fortune mulièbre,* où le culte, chose toute nouvelle, fut confié non à un corps de prêtresses comme les vestales, mais à des matrones. Rien ne con-

tribua plus que la victoire de Volumnie sur son fils à donner aux femmes romaines cette considération morale dont elles restèrent toujours entourées en dépit de l'infériorité de leur condition légale. Valère-Maxime écrit que le sénat ordonna aux hommes de céder désormais dans la rue le pas aux femmes qu'ils rencontraient.

La tragédie de *Coriolan* est, des trois tragédies romaines, celle qui a le plus d'unité. La structure en est belle et puissante; mais elle offre un intérêt moins tragique que *Jules César* et moins poétique qu'*Antoine et Cléopâtre*. Elle a quelque chose de dur dans les sentiments et dans le style. La peinture de l'orgueil social et personnel n'est pas un sujet pathétique, et ne peut fournir en elle-même qu'un sublime isolé de la grandeur morale. Aucun grand ouvrage de Shakespeare n'est d'une lecture et d'une traduction plus ardue; plusieurs passages sont inintelligibles, sans doute à cause de quelque corruption du texte; mais, d'une manière générale, l'obscurité est répandue dans le style, elliptique et métaphorique à l'excès. Dans la grande scène que nous venons de lire, tout n'est pas également bon; il s'y trouve des phrases amphigouriques et déclamatoires, et son principal défaut, au point de vue de la diction, est que la langue de Shakespeare et celle de Plutarque y sont plutôt juxtaposées que fondues; on saute sans transition de la simplicité relative de l'historien à la fougue exubérante du poëte. La meilleure partie de cette scène est celle qui est empruntée mot pour mot à l'antiquité. On ne dira jamais assez combien Plutarque est grand peintre; nous admirons cet écrivain, mais pour des qualités qui ne sont pas proprement les siennes; Amyot lui a fait une réputation de bonhomie qu'il ne mérite pas : ce qui le distingue éminemment, au contraire, c'est une imagination poétique et dramatique qui serait du premier ordre, si le rhéteur de Chéronée avait réellement eu les grâces simples et naïves qu'on lui prête.

XIV

ROLE DU PEUPLE DANS LES TRAGÉDIES ROMAINES.

Un personnage nous reste à examiner, pour avoir terminé notre étude psychologique des tragédies romaines de Shakespeare: ce personnage, c'est le peuple.

Mais le terme dont je me sers est-il juste? Est-ce bien un personnage que la multitude, ce monstre à mille têtes, et pourrons-nous retrouver dans une collection d'hommes l'unité spirituelle et morale que nous ont offerte les grandes personnalités individuelles de Brutus, de Cassius, d'Antoine, de Coriolan, de Volumnie? Je n'hésite pas à répondre affirmativement. Oui, le peuple est un personnage. Aristophane le savait bien, lui qui a mis sur la scène le bonhomme *Dèmos* en propre individu. Toute réunion d'hommes entre lesquels existe une communauté quelconque de sentiments, patrie, foi politique ou religieuse, condition sociale, etc., compose une véritable personne morale ayant son unité psychologique. L'esprit général qui se forme ainsi n'est point la multiplication de tous les esprits individuels; ce n'en est que la moyenne: il peut donc être inférieur ou supérieur à celui de tel ou tel individu considéré isolément; en d'autres termes, il est *médiocre* par définition. Les sots pourront gagner à devenir membres d'une assemblée populaire parlant et agissant en commun; les sages pourront y perdre, ils y perdront sûrement. Si l'union des corps fait la force, on ne saurait dire avec la même vérité que l'union des esprits fasse l'intelligence. J'ai entendu un philosophe soutenir un soir, à table, avec cette verve de paradoxe qui anime la raison, que quinze cents hommes, intelligents pris un à un, réunis en as-

semblée font quinze cents imbéciles, parce qu'une foule est toujours *bête* par nature. Qui dit foule, en effet, dit un certain animal, ombrageux, irritable, violent, despotique, sujet à s'effarer sans cause, à prendre feu subitement, à devenir méchant et cruel par colère ou par peur. « Assembler les hommes, c'est les émouvoir », disait le cardinal de Retz. Voici une expérience que chacun a pu faire, sous une forme ou sous une autre. Nous nous trouvons dans une réunion nombreuse, au club, au concert ou au théâtre. Je supposerai, pour prendre l'exemple le plus élégant, que nous sommes dans une salle consacrée aux arts, et qu'il s'agit, entre gens du monde, d'entendre de la musique. Un morceau ennuyeux commence : on bâille, on se regarde, on soupire. Le morceau est long, très-long; il menace de n'avoir point de terme : l'impatience s'empare visiblement du public, tous les nerfs sont agacés... Soudain quelques murmures éclatent, ils deviennent en un instant une clameur unanime, et le vacarme contraint l'orchestre à s'interrompre. Qui a sifflé ? tout le monde. Vous-même, homme doux, poli, paisible, tolérant, ennemi de la violence et du bruit, vous avez pris part à cette exécution brutale. Il y a eu comme une communication électrique, à laquelle vous n'avez pu vous soustraire. Cette puissance contagieuse qui entraîne, à de certains moments, les plus forts et les meilleurs d'entre nous, c'est l'*âme de la foule.*

Si des gens délicats, en tant qu'individus, deviennent grossiers quand ils sont en masse, si quinze cents hommes d'esprit rassemblés font quinze cents imbéciles, que penser du rassemblement de quinze cents hommes qui sont déjà des imbéciles comme individus? L'agglomération de toutes les ignorances et de toutes les sottises donnera une résultante monstrueuse. La bête sera capable de tous les crimes. Elle sera capable aussi d'enthousiasme, de dévouement, et généralement d'excès dans tous les sens. Masse inerte, sans volonté propre, mais très-facilement excitable, elle obéira aux impulsions extérieures du bien quelquefois, du mal plus souvent. Un grand poëte contemporain a vivement décrit cette puissance obscure, aveugle et formidable du nombre, cette écœurante médiocrité des individus sans nom, sans physionomie, sans caractère, qui n'ont d'existence ici-bas que comme les unités ignorées, inconscientes, de quelque vague total.

Ils s'appellent vulgus, plebs, la tourbe, la foule.
Ils sont ce qui murmure, applaudit, siffle, coule,
Bat des mains, foule aux pieds, bâille, dit oui, dit non,
N'a jamais de figure et n'a jamais de nom;
Troupeau qui va, revient, juge, absout, délibère,
Détruit, prêt à Marat comme prêt à Tibère,
Foule triste, joyeuse, habits dorés, bras nus,
Pêle-mêle, et poussée aux gouffres inconnus.
Ils sont les passants froids, sans but, sans nœud, sans âge;
Le bas du genre humain qui s'écroule en nuage;
Ceux qu'on ne connaît pas, ceux qu'on ne compte pas,
Ceux qui perdent les mots, les volontés, les pas (1)...

Le peuple, personnage inconnu à notre théâtre de cour, joue un rôle important dans celui de Shakespeare. Ce rôle mérite doublement d'être étudié, et pour son intérêt propre, et pour la lumière qu'il peut répandre sur une question qui a souvent intrigué la critique: celle de la personnalité morale du poëte. Les scènes où il fait parler et agir le peuple passent, à tort ou à raison, pour être du petit nombre des passages où l'auteur, s'écartant de la belle objectivité qui est sa gloire, aurait exprimé des rancunes et des antipathies personnelles. Commençons par examiner complétement le rôle du peuple dans les tragédies romaines, et faisons cet examen sans aucun parti pris relativement à la question des sentiments personnels de Shakespeare. C'est seulement quand nous aurons terminé cette étude, et que nous aurons rapproché de la populace de Rome celle qui est peinte dans d'autres parties de son théâtre, notamment dans les pièces historiques, que nous pourrons aborder avec compétence la question particulière au poëte, et nous demander si, oui ou non, il a manqué d'impartialité.

La tragédie de *Jules César* s'ouvre par une scène populaire dont nous avons considéré déjà une partie, mais d'un point de vue différent. Dans le plan que nous suivons pour l'étude des tragédies romaines, il peut arriver que les mêmes passages reviennent sous nos yeux; ne craignons pas ces répétitions, puisque le point de vue change et se développe. Pour plus de variété, je citerai cette fois-ci la belle imitation en vers de M. Jules Lacroix (2).

(1) Victor Hugo, *les Châtiments*.
(2) *Le Testament de César. — La Fête des lupercales*, scène v.

(Les tribuns Flavius et Marullus, un charpentier, un cordonnier, puis une foule 'artisans de tous les métiers, en habits de fête.)

MARULLUS, *avec colère.*

Quelle foule! et pourquoi tant crier?
Est-ce fête aujourd'hui dans le calendrier?
Non. — Depuis Marius et les guerres civiles,
Cette course n'est plus d'usage dans nos villes. —
Allons, dispersez-vous!

(A un citoyen.)

Toi, quel est ton quartier?

LE CITOYEN.

Le Vélabre, tribun.

MARULLUS.

Ton état?

LE CITOYEN.

Charpentier.

MARULLUS.

Sans tablier de cuir?

LE CITOYEN.

On n'en met pas, — les fêtes.

MARULLUS.

Va le prendre.

LE CITOYEN.

J'y vais.

(Marullus s'approche de l'estrade.)

LE MAITRE TAPISSIER, *déployant une draperie.*

Nous travaillons, nous.

MARULLUS.

Faites! —
Mais ailleurs qu'au Forum, avec moins d'embarras,
Vous pourriez, citoyens, occuper mieux vos bras.

(A un autre artisan.)

Ton métier?

L'ARTISAN.

Médecin.

MARULLUS.

Toi?

L'ARTISAN.

De vieilles chaussures,
Des brodequins percés je recouds les blessures ;
Je suis leur Esculape, — et les plus fiers Romains
Marchent, bon gré mal gré, sur l'œuvre de mes mains.

MARULLUS.

Et pourquoi mènes-tu par la ville en débauche
Tous ces gens qui s'en vont courant à droite, à gauche?

L'ARTISAN.

D'abord pour qu'en courant ils usent leurs souliers;
C'est mon profit. — Et puis, tribun, vous oubliez
Que notre dictateur, le pontife suprême,
A la course tantôt doit présider lui-même;
Et nous sommes venus, jeune, vieux, — grand, petit, —
Pour voir monter César au trône qu'on bâtit.

MARULLUS.

Oui! comme vous veniez jadis pour voir Pompée,
Vils Romains, qu'un tyran fouette de son épée!
Esprits changeants, cœurs durs, blocs de pierre et d'airain,
Fils dégradés! bâtards du peuple souverain!
Vous, que je vis cent fois, ô plèbe sans entrailles,
Vos enfants dans les bras, suspendus aux murailles,
Groupés sur les créneaux, entassés sur les tours
Où votre multitude effrayait les vautours, —
La tête de sueur ou d'orage trempée,
Attendre du matin au soir le grand Pompée,
Lâches! comme aujourd'hui vous attendez César!...
Et, dès qu'au loin vos yeux apercevaient son char,
Vos applaudissements, vos clameurs frénétiques
Jusqu'au mont Janicule ébranlaient nos portiques;
Et des monceaux de fleurs, des touffes de laurier
Pleuvaient sur le timon du quadrige guerrier,
Dans ce même Forum, ingrats, où vos hommages
De ce nouveau Tarquin couronnent les images! —
Rentrez dans vos maisons! et, tombant à genoux,
Priez les dieux, afin qu'ils détournent de nous
Le fléau qui va fondre avec la servitude
Sur votre perfidie et votre ingratitude!

FLAVIUS.

Allez, mes bons amis, mes chers concitoyens,
Rassemblez tous les gens pauvres, ces plébéiens
Dont les pères ont fait Rome puissante et libre!...
Tristes, allez ensemble aux bords sacrés du Tibre;
Et là, courbant le front, pleurez, silencieux,
Tout ce que vous avez de larmes dans les yeux!
Pleurez tant, — qu'à vos pieds l'onde grossie arrive,
Et baigne les sommets de sa plus haute rive!
(Le peuple se disperse.)

Cette vile matière est sensible... Voyez!
Ils s'éloignent, muets, sous la honte ployés.

En prose : « Voyez comme leur grossier métal s'est laissé émouvoir; ils disparaissent, la langue enchaînée par la conscience de leur faute. » — L'inconstance et la légèreté populaires sont stigmatisées dans cette scène; mais ce qui me paraît digne aussi d'être noté, c'est la prompte sensibilité du peuple aux reproches des tribuns, aux violentes invectives de Marullus, surtout aux paroles plus tristes et plus douces de Flavius.

Quand César refuse la couronne, le peuple applaudit; quand Brutus justifie publiquement le meurtre de César, le peuple crie : « Vive Brutus! vive, vive Brutus! ramenons-le chez lui en triomphe, donnons-lui une statue au milieu de ses ancêtres, faisons-le César! » Ce peuple-là était mûr pour la servitude. S'il applaudissait César refusant la couronne, c'est qu'il avait horreur du *nom* de roi; mais cela ne l'empêchait pas d'accepter et de subir volontiers la *chose :* telle est la puissance des mots sur l'esprit de la foule, pour la séduire comme pour l'effrayer! « Quand une fois, dit Bossuet, on a trouvé le moyen de prendre la multitude par l'appât de la liberté, elle suit en aveugle pourvu qu'elle en entende seulement le nom. » La concentration de tous les pouvoirs dans la main d'un seul, le despotisme de César, n'avait rien de répugnant pour le peuple, à condition qu'on eût bien soin de ne pas donner à cette usurpation le nom de monarchie, et qu'on l'appelât, par exemple, la *démocratie couronnée.* Les mots jouent un grand rôle en politique, et l'habileté à s'en servir est une partie essentielle de l'art d'un homme d'État; celui qui par amour du réel et du vrai, par mépris pour les sons vides et pour les vaines ombres, néglige ce puissant moyen d'action, fait preuve de plus d'honnête sincérité que de connaissance de l'humaine bêtise en général, de la bêtise du peuple en particulier.

La force d'Antoine était dans cet art et dans cette connaissance. Il savait ce que vaut la logique populaire et de quels raisonnements on peut payer les sots : « Brutus dit que César était ambitieux... Vous avez tous vu qu'aux lupercales je lui ai trois fois présenté une couronne royale, qu'il a refusée trois fois : était-ce là de l'ambition?

UN CITOYEN. — Il me semble qu'il y a beaucoup de vrai dans ce qu'il dit... César n'a pas voulu prendre la couronne : donc il est certain qu'il n'était pas ambitieux. »

Quand j'ai transcrit le discours d'Antoine, j'ai cité en même temps toute la partie du rôle du peuple en cet endroit de la tragédie de *Jules César*. Ce sont deux choses inséparables, comme le chant de l'artiste qui est en scène et l'accompagnement de l'orchestre. C'est un crescendo admirablement gradué, qui s'élève d'abord tout doucement, monte, monte, et finalement éclate par le coup de tonnerre de l'émeute : « Marchons, cherchons, brûlons, incendions, tuons, égorgeons! »

La plus vilaine action du peuple dans tout le théâtre romain de Shakespeare, c'est le meurtre du poëte Cinna au milieu de l'émeute. Plutarque a fourni au poëte cet incident; mais, dans le récit de l'historien, le crime de la populace soulevée par le discours d'Antoine n'a rien que de très-ordinaire et, pour ainsi dire, de logique; il est affligeant, mais non odieux; il ne révolte pas la nature et la raison.

« Il y eut un poëte nommé Cinna, lequel n'avait aucunement été participant de la conjuration, ains avait toujours été ami de César, et la nuit de devant avait songé que César le conviait à souper avec lui et que l'ayant refusé, il l'en avait pressé à grande instance, jusques à le forcer, tant qu'à la fin il l'avait mené par la main en un grand lieu vague et ténébreux, là où tout effrayé il avait été contraint de le suivre malgré lui. Cette vision lui avait donné la fièvre toute la nuit, et néanmoins le matin quand il sut qu'on portait le corps pour l'aller inhumer, ayant honte de ne se trouver au convoi de ses funérailles, il sortit de son logis, et s'alla mettre parmi la Commune qui était jà mutinée et irritée : et pour ce que quelqu'un le nomma par son nom Cinna, le peuple pensa que ce fut celui qui naguère avait en sa harangue blâmé et injurié publiquement César, et se ruant dessus lui en fureur le déchira en pièces sur la place. »

Ainsi, dans la narration de Plutarque, le meurtre est l'effet déplorable, mais naturel d'une méprise; les assassins se trompent de victime, voilà tout; ils croyaient de bonne foi, en tuant Cinna le poëte, tuer Cinna le conspirateur. Peintre plus profond et plus hardi de la bête humaine, Shakespeare n'a pas craint d'ajouter à

leur crime un raffinement de cruauté et de folie; il sait de quoi est capable la démagogie en ivresse un jour de révolution. Sa traduction dramatique nous fait voir la déraison prodigieuse, elle nous fait entendre le gros rire stupide et féroce d'une populace ameutée qui, sachant très-bien ce qu'elle fait et sans avoir l'excuse d'une méprise, massacre un malheureux de gaieté de cœur, pour le punir de porter un nom qui lui déplaît :

CINNA LE POËTE, *sortant de sa maison.* — « J'ai rêvé cette nuit que je banquetais avec César, et des idées sinistres obsèdent mon imagination. Je n'ai aucune envie d'errer dehors; pourtant quelque chose m'entraîne.

(*Arrivent des citoyens.*) — Quel est votre nom? où allez-vous? où demeurez-vous? êtes-vous marié ou garçon? répondez à chacun directement — et brièvement — et sensément — et franchement, oui, vous ferez bien.

CINNA. — Quel est mon nom? où je vais? où je demeure? si je suis marié ou garçon? Et répondre à chacun directement, et brièvement, et sensément, et franchement... Je dis sensément que je suis garçon.

— Autant dire que ceux qui se marient sont des idiots. Ce mot-là vous vaudra quelque horion, j'en ai peur... Poursuivez, directement!

— Directement, je vais aux funérailles de César.

— Comme ami ou comme ennemi?

— Comme ami...

— Votre demeure, brièvement!

— Brièvement, je demeure près du Capitole.

— Votre nom, messire, franchement!

— Franchement, mon nom est Cinna.

— Mettons-le en pièces, c'est un conspirateur.

— Je suis Cinna le poëte! je suis Cinna le poëte!

— Mettons-le en pièces pour ses mauvais vers! Mettons-le en pièces pour ses mauvais vers!

— Je ne suis pas Cinna le conspirateur.

— N'importe! il a nom Cinna. Arrachons-lui seulement son nom du cœur, et chassons-le ensuite... Mettons-le en pièces! mettons-le en pièces! Holà! des brandons! des brandons enflammés!

Chez Brutus! chez Cassius! Brûlons tout!... En marche! partons! »

Dans la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre*, le peuple ne joue aucun rôle. L'âge du militarisme a commencé, et ce n'est plus le peuple, c'est l'armée qui compose le fond animé et mouvant sur lequel se dessinent les principaux personnages. — Arrivons à celle des trois tragédies romaines où le peuple a le plus de part à l'action : *Coriolan*.

Shakespeare, c'est le point capital qu'il faut noter d'abord, ne fait aucune différence entre les plébéiens de la république naissante et la populace de Rome impériale et dégénérée. Ce n'est pas que Plutarque l'induisît en erreur à ce sujet. Le biographe de Coriolan, quoique peu favorable, au fond, à la *canaille*, comme parle Amyot, rend justice en mainte occasion à son courage militaire et même à ses vertus civiques.

« Les plébéiens, nous dit-il, avaient fait la guerre contre les Sabins, sur la parole que les riches leur avaient donnée de les traiter à l'avenir plus doucement... Ils avaient *vaillamment combattu* dans la bataille et défait les ennemis; mais quand ils virent qu'on ne les traitait de rien mieux ni plus humainement, et que le sénat faisait l'oreille sourde, montrant ne se point souvenir des promesses qu'il avait faites, ains les laissait emmener comme esclaves en servitude par leurs créanciers, et souffrait qu'ils fussent dépouillés de tous leurs biens : adonc commencèrent-ils à se mutiner ouvertement... Ils se bandèrent un jour ensemble, et s'entre-donnant courage les uns aux autres, abandonnèrent la ville, et s'allèrent planter dessus une motte qui s'appelle aujourd'hui le mont Sacré, *sans faire violence quelconque ni autre démonstration de mutinement*, sinon qu'ils allaient criant que de longue main aussi bien les riches les avaient chassés de la ville, et que par toute l'Italie ils trouveraient de l'air et de l'eau, et lieu pour se faire enterrer, et qu'aussi bien demeurant à Rome, ils n'avaient rien davantage sinon qu'ils étaient blessés et tués en continuelles guerres et batailles qu'ils soutenaient pour défendre l'opulence des riches. »

Ils restèrent quatre mois sur leur « motte ». Ils avaient la raison pour eux, et ils ne déshonorèrent leur cause par aucun excès, par

aucune violence. Il est impossible de refuser notre estime, disons mieux, notre admiration à ces plébéiens opprimés et fiers, opposant au despotisme des riches une résistance vraiment conservatrice, et puisant leur modération dans le sentiment de leur force et de leur bon droit. Rien ne ressemble moins à une vulgaire émeute de rue que cette retraite pacifique sur le mont Sacré de quatre mille hommes résolus à tout souffrir plutôt que de céder à la tyrannie. Ils contraignirent par leur ferme attitude les riches à capituler, car les terres restaient sans culture, et Rome était exposée aux attaques de ses ennemis par l'inaction de quatre mille *vaillants* défenseurs; c'est Plutarque qui leur rend ce témoignage: « ils avaient, écrit-il, vaillamment combattu dans la bataille et défait les ennemis ». Le radotage du vieux Menenius Agrippa racontant la révolte des membres contre l'estomac eut un faible pouvoir sur la sécession : ce qui décida les plébéiens à rentrer dans Rome, ce fut la création de tribuns du peuple, « lesquels auraient charge de soutenir et défendre les pauvres qu'on voulait fouler et opprimer. Et furent élus les premiers tribuns ceux qui avaient été acteurs et conducteurs de cette sédition, Junius Brutus et Sicinius Velutus ».

Ce côté sérieux, politique, guerrier, éminemment respectable enfin, des vieux plébéiens de la république romaine, est tout à fait étranger à la tragédie de *Coriolan*. Shakespeare, selon l'usage constant de son théâtre, n'a tenu aucun compte de ce qui n'était à ses yeux qu'une particularité historique, une exception locale et temporaire. Les plébéiens des premiers siècles de la liberté sont représentés par le poëte conformément au type universel qu'il s'est fait de la populace, type sans nationalité et sans date, mais éternellement vrai, qui peut convenir à la Rome antique aussi bien qu'au Paris et au Londres moderne, à la république et à l'empire comme aux époques de royauté tempérée ou absolue, comme à notre âge de démocratie. Sottise, inconstance, lâcheté: tels sont les traits dominants des plébéiens de Shakespeare comme de tous ses gens du peuple; ils sont brouillons, incapables de toute idée politique et malléables comme la cire aux mains des démagogues. Ajoutez à ces vices leurs faibles qualités négatives, qu'on peut résumer d'un mot en disant qu'ils sont encore plus bêtes que méchants.

Si *Coriolan* était une pièce historique et politique, si le poëte s'était proposé, comme on le répète étourdiment, de peindre la lutte des patriciens et des plébéiens, il faudrait avouer qu'il a rempli son cadre d'une manière bien peu satisfaisante; car les prétentions rivales des deux partis hostiles ne sont nullement étudiées ni rendues dans ce qu'elles pouvaient avoir de partiellement légitime. Beau sujet pour un drame conçu à la manière de Sophocle, que cette lutte de deux idées politiques, entre lesquelles un chœur de vieillards, plus sages que Menenius Agrippa, aurait représenté l'harmonie! Un poëte curieux de dissertations politiques, comme Corneille, n'eût pas manqué non plus de placer dans la bouche des tribuns une éloquente revendication des droits du peuple. Mais tout ce côté du sujet est laissé entièrement dans l'ombre par Shakespeare. Les griefs des plébéiens paraissent sans fondement sérieux; nous n'apercevons pas même l'utilité de l'institution des tribuns, et nous ne savons pas pour quelle raison cette conquête, en « frappant au cœur la noblesse », ravit les gens du peuple à tel point qu'« ils jettent leurs bonnets en l'air comme s'ils voulaient les accrocher aux cornes de la lune (1)! »

C'est que la tragédie de *Coriolan* n'est rien moins qu'une pièce politico-historique. Le poëte a concentré tout l'effort de son génie dans la peinture morale du héros, et telle est la profonde insignifiance, la platitude, le néant de tout ce qui l'environne (sa mère exceptée), que ce géant de passion et d'orgueil semble se dresser dans l'isolement comme une tour dans un désert. Je n'ai garde de prétendre, avec Hallam et Gervinus, qu'on ne pût pas concevoir le sujet autrement; mais je constate que Shakespeare l'a conçu ainsi, et, en cela, il n'a fait que suivre son penchant pour les grandes individualités et les grands caractères. Afin d'augmenter les proportions colossales du guerrier et du patricien, il a fait autour de lui comme un vaste holocauste de presque tous les autres personnages du drame. Pour nous faire une idée de la distance qui sépare Coriolan des plébéiens, de l'éloignement où il les voit et où il est comme effrayé de leur petitesse, il faut nous figurer un chevalier du moyen âge armé en guerre et parlant du haut de son cheval à des vilains et à des

(1) Kreyssig, *Vorlesungen über Shakespeare*, tome Ier, page 471.

serfs; la hauteur de mépris qu'il affiche pour eux n'est vraiment pas concevable dans un système où tous les citoyens seraient sur un pied d'égalité militaire. Non, nous ne sommes point à Rome, nous sommes en pleine chevalerie. D'une part, la noblesse guerroyante; d'autre part, les manants qui grattent la terre. — Ces hautes fantaisies du drame shakespearien ne sont pas sans quelque inconvénient pour l'intelligence de la succession logique des faits; on a peine à comprendre, si l'on y réfléchit, comment des créatures aussi contemptibles que les plébéiens et que leurs tribuns peuvent en un instant devenir assez puissantes pour dicter des lois à la noblesse et pour exiler leur grand ennemi. Mais la chaleur de la poésie entraîne le lecteur, et ne laisse point de temps ni de lieu aux froides réclamations de l'histoire. *Coriolan* est, à la fois, la tragédie où le poëte a fait à l'historien les emprunts de détail les plus remarquables par leur étendue et leur exactitude, et celle où il a été le plus infidèle, au fond, à la vérité historique.

Il faut donc regarder le rôle des plébéiens dans la tragédie de *Coriolan* comme une représentation pure et simple de la populace en général. C'est d'ailleurs le meilleur portrait de ce genre qu'ait exécuté Shakespeare; les ombres sont moins chargées qu'ailleurs, et les quelques traits lumineux que le personnage comporte sont mis assez agréablement en relief.

Le peuple est badaud. — Quand son mortel adversaire politique, Coriolan, vainqueur des Volsques, rentre à Rome, la multitude éblouie, enivrée par la pompe du spectacle, l'acclame comme un favori : « Les gens du commun lançaient une grêle de bonnets, un tonnerre d'acclamations... Les auvents, les bornes, les fenêtres étaient encombrés, les gouttières remplies, les pignons surchargés de figures diverses, toutes pareillement attentives à le voir. »

Le peuple est superficiel. — Il se laisse prendre aux apparences populaires du patricien Menenius Agrippa, aussi aristocrate, nous l'avons vu, que Coriolan lui-même. « Digne Menenius Agrippa, s'écrie un citoyen avec tendresse, en voilà un qui a toujours aimé le peuple ! »

Jaloux, le peuple ne l'est pas naturellement, mais il le devient. Tant que sa raison n'a pas été pervertie par les sophismes de ses

conducteurs, il a un instinct juste (c'est là son meilleur trait dans le drame de Shakespeare) des droits supérieurs que crée le mérite et que confère la naissance. La fausse théorie de l'égalité naturelle des hommes ne lui appartient pas primitivement; c'est une leçon de ses maîtres, leçon trop bien comprise et trop vite acceptée! Saint-Just disait à la Convention, après la chute des Girondins : « Un individu ne doit être ni vertueux ni célèbre devant vous; un peuple libre et une assemblée nationale ne sont faits pour admirer personne. » On conçoit le succès inévitablement assuré à des doctrines qui flattent ainsi l'éternelle vanité de la nature humaine; quand elles ont pénétré dans les masses, la démocratie jalouse passe son niveau sur les supériorités naturelles, et toutes les médiocrités, parfois même toutes les hontes, rivalisent de bassesse pour parvenir. C'est à cette ignoble tyrannie d'en bas que s'applique le coup de fouet le plus sanglant de l'éloquence de Coriolan : « Votre vertu consiste à exalter celui que ses crimes soumettent aux lois, et à maudir la justice qui l'a frappé! qui mérite la gloire mérite votre haine. » Saisissantes paroles, dont, à l'heure où nous sommes, la vérité nous fait frémir. Mais, de lui-même, le peuple est équitable, exempt de basse envie. Il trouve juste que Coriolan soit consul. Il pèse dans la balance ses mérites et ses torts, et va jusqu'à plaider généreusement en sa faveur les circonstances atténuantes : « Considérons les services qu'il a rendus à son pays... Ne lui faisons pas un crime d'une irrémédiable disposition de nature. S'il est orgueilleux, du moins nous ne pouvons pas dire qu'il soit cupide. » Rien n'égale la patience, la douceur des plébéiens quand Coriolan brigue leurs suffrages en leur riant au nez.

Qui donc gâte ces bonnes natures? Ce sont les démagogues, que Shakespeare nous présente sous la forme des deux tribuns, Junius Brutus et Sicinius Velutus.

Le peuple, non sans quelque embarras, vient leur rendre compte de l'élection du nouveau consul et des circonstances singulières qui ont fait de ce vote une vraie comédie.

SICINIUS. — « Comment avez-vous été assez ignares pour ne pas voir qu'il se moquait de vous; ou, si vous l'avez vu, assez sottement débonnaires pour lui accorder vos voix?...

BRUTUS. — Si vous avez remarqué le franc dédain avec lequel il vous sollicitait quand il avait besoin de vos sympathies, croyez-vous que ses mépris pour vous ne deviendront pas accablants quand il aura le pouvoir de vous écraser?...

UN CITOYEN. — Notre choix n'est pas confirmé; nous pouvons le révoquer encore...

SICINIUS. — Que vos amis s'assemblent, et qu'après un examen plus réfléchi, tous révoquent ce choix inconsidéré...

BRUTUS. — Rejetez la faute sur nous, vos tribuns, en disant que nous vous avons comme forcés de faire tomber votre choix sur sa personne.

SICINIUS. — Dites qu'en l'élisant vous étiez guidés par nos injonctions plutôt que par votre inclination véritable; et que, l'esprit préoccupé de ce qu'on vous pressait de faire plutôt que de ce vous deviez faire, vous l'avez à contre-cœur désigné pour consul. Rejetez la faute sur nous.

BRUTUS. — Oui, ne nous épargnez pas. Dites que nous vous avons représenté dans maintes harangues les services que, tout jeune, il a rendus à son pays et qu'il ne cesse de lui rendre; l'illustration de sa race, de la noble maison des Marcius, dont est sorti cet Ancus Marcius, fils de la fille de Numa, qui fut roi ici après le grand Hostilius; de cette maison dont étaient Publius et Quintus, à qui nous devons les aqueducs qui font arriver la meilleure eau dans Rome, et ce glorieux ancêtre, Censorinus, si noblement surnommé pour avoir été deux fois censeur.

SICINIUS. — Descendu de tels aïeux, digne par ses actes personnels des plus hauts emplois, il avait été recommandé par nous à votre gratitude; mais vous avez reconnu, en pesant bien sa conduite présente et passée, qu'il est votre ennemi acharné, et vous révoquez votre choix irréfléchi.

BRUTUS. — Dites que vous ne l'auriez jamais élu, sans notre suggestion; insistez continuellement là-dessus, et aussitôt que vous serez en nombre, rendez-vous au Capitole.

LES CITOYENS. — Oui, oui... Presque tous se repentent de leur choix.

(Le peuple se retire.)

BRUTUS. — Laissons-les faire. Mieux vaut courir les risques de

cette émeute qu'attendre un avenir douteux pour en exciter une plus grande. Si, comme sa nature l'y porte, il s'exaspère de leur refus, observons et mettons à profit sa colère.

SICINIUS. — Au Capitole, allons! Nous serons là avant le flot du peuple, et ce qu'il va faire à notre instigation paraîtra son ouvrage. »

Voilà les démagogues peints par eux-mêmes. Plus finement touché que s'il eût été fait par la main d'un ennemi, le tableau de leur fourberie ne saurait être plus complet. Ils entendent à merveille l'art de se couvrir et de mettre en avant le peuple, tout en ayant l'air de n'exposer qu'eux : « Rejetez la faute sur nous. » La faute de l'élection de Coriolan! C'est une faute qui ne les compromettait guère et qui devait les faire eux-mêmes bien voir des amis du consul, en laissant au peuple seul tout l'odieux de sa palinodie. Ils se ménageaient ainsi au besoin la clémence de l'adversaire, pour le cas où leur plan de campagne aurait échoué.

Mais tant d'adresse ne pouvait manquer de réussir. A partir de ce moment, ce sont les deux tribuns qui tiennent et font mouvoir les fils de l'action. Le grand art des démagogues est de se servir du peuple en lui faisant croire qu'ils le servent : trompé par leur apparence de zèle et de dévouement populaire, l'honnête troupeau des dupes devient un instrument docile aux mains de Sicinius et de Brutus pour l'accomplissement de leurs desseins criminels de bouleversement social. Quand Coriolan paraît devant le tribunal des accusateurs, les tribuns ont déjà réglé d'avance toute la mise en scène : ils se sont assuré le nombre de voix nécessaire pour la condamnation, ils ont fait la leçon au peuple et lui ont dit à quel signal il devra donner à ses orateurs le secours de ses acclamations : « Quand tous m'entendront dire : *Nous déclarons qu'il en sera ainsi de par les droits et l'autorité de la Commune*, que ce soit la mort ou le bannissement, qu'on m'approuve! Si je dis l'amende, qu'on crie l'amende! si je dis la mort, qu'on crie la mort! »

C'était un jeu d'enfant pour des êtres aussi retors que les tribuns, que de pousser à bout une nature primesautière et violente comme celle de Coriolan. Dès leurs premières paroles, ils le jet-

tent dans l'extrémité de la passion et ils exécutent ainsi sans aucune difficulté leur plan, qui était de l'exaspérer d'abord. « Mettons-le en colère sur-le-champ... Une fois échauffé, il ne peut plus subir le frein de la modération; alors il dit ce qu'il a sur le cœur, et c'en est assez, grâce à nous, pour qu'il se rompe le cou. »

« L'État, c'est moi », disait Louis XIV, et ses courtisans flattaient cette idée. « L'État, c'est vous », disent, en temps de démocratie, les démagogues à la populace, qui ne croit rien plus volontiers. Quand les sénateurs représentent aux tribuns que le feu des dissensions civiles attisé par eux est le moyen de ruiner la cité : « Qu'est-ce que la cité, répondent-ils, sinon le peuple? » et tous les plébéiens en chœur s'écrient : « C'est vrai; la cité, c'est le peuple! »

Shakespeare, par un instinct très-juste du caractère ordinaire des démagogues, nous montre les tribuns à la fois violents par nature et capables de modération par habileté. Vainqueurs, ils ont l'esprit de ne pas abuser de leurs avantages, et ils répondent avec calme aux emportements de Volumnie; mais ils veulent faire fouetter le messager qui apporte la nouvelle du mouvement de l'armée des Volsques. Leur férocité naturelle éclate soudain, rendue encore plus furieuse par le sentiment de la faute qu'ils ont commise.

Quand le doute n'est plus possible, quand le bruit se répand que non-seulement les Volsques, mais Coriolan lui-même, uni à Aufidius, sont en marche contre Rome, le peuple se retourne naturellement contre les tribuns, auteurs de tout le mal, et veut leur faire un mauvais parti; c'était là un mouvement aussi régulier, aussi prévu que le flux et le reflux de la mer, ou que la vicissitude des saisons. Mais ce qu'il y a de très-joli, c'est que la multitude prétend alors n'avoir jamais voulu l'exil de Coriolan, et qu'au fond elle ne ment pas tout à fait, tant l'absence de volonté propre et de suite dans les idées est le trait dominant de son caractère!

PREMIER CITOYEN. — « Pour ma part, quand j'ai dit : *Bannissons-le*, j'ai dit que c'était dommage.

DEUXIÈME CITOYEN. — Et moi aussi.

TROISIÈME CITOYEN. — Et moi aussi. Et, à parler franchement,

bon nombre d'entre nous en ont dit autant. Ce que nous avons fait, nous l'avons fait pour le mieux; et, *bien que nous ayons volontiers consenti à son bannissement, c'était pourtant contre notre volonté.* »

Excellente comédie! En somme, le personnage du peuple n'est pas bien méchant dans la pièce de Shakespeare. On peut même dire qu'il est *bon*, éloge équivoque, comme on sait, et peu agréable aux gens d'esprit. Le peuple de *Coriolan* est bon, non point de cette bonté dont La Rochefoucauld disait: « Un sot n'a pas assez d'étoffe pour être bon », mais de celle qui, par un regrettable abus de langage, est devenue dans toutes les langues civilisées synonyme de bêtise.

XV

LA POLITIQUE DE SHAKESPEARE

Les couleurs avec lesquelles la multitude est peinte dans la tragédie de *Coriolan* sont plutôt adoucies, puisque les seuls défauts qu'elle montre sont l'inconstance, la poltronnerie et la sottise. A ces traits, la populace de *Jules César* ajoute la férocité. — Si nous rapprochons de ces deux tableaux celui que Shakespeare a tracé encore du peuple dans la seconde partie du drame historique de *Henry VI*, nous aurons une idée suffisamment complète du caractère que le poëte a prétendu donner à ce multiple personnage.

L'émeutier John Cade, qui joue un rôle dans la pièce en question, est, comme toutes les figures du théâtre exclusivement anglais de Shakespeare, un personnage historique. Voici la courte notice que lui consacre le Dictionnaire de Dezobry: « Cade (John), révolutionnaire irlandais, se fit passer pour Mortimer, cousin du duc d'York, souleva le comté de Kent en 1450 contre Henry VI, marcha sur Londres, où il put pénétrer presque sans obstacle, et fit décapiter lord Say, grand chambellan. Mais bientôt ses bandes se dispersèrent sur une promesse d'amnistie; il fut tué dans sa fuite. »

Shakespeare fait de John Cade un communiste, qui expose à la foule émerveillée ses plans de réforme sociale :

« Désormais, en Angleterre, sept pains d'un sou se vendront deux sous; le pot de trois chopines contiendra dix chopines, et

ce sera félonie de boire de la petite bière. Tout le royaume sera en commun, et mon palefroi paîtra dans Cheapside. Et quand je serai roi (car je serai roi)...

LE PEUPLE. — Dieu garde Votre Majesté!

CADE. — Merci, bon peuple!... il n'y aura plus d'argent; tous mangeront et boiront à mon compte, et je veux que tous soient habillés de la même livrée, en sorte que tous s'accordent comme des frères et m'honorent comme leur seigneur.

— Commençons par tuer tous les gens de loi, dit un partisan de Cade. — Oui, reprend Cade, c'est bien mon intention. »

Cette manière d'entendre la liberté, l'égalité et la fraternité, est tout à fait selon le goût du peuple, qui, par l'organe de deux citoyens, George Bevis et John Holland, exprime dans les termes suivants l'espérance qu'il a fondée sur son chef :

GEORGE. — « Je te dis que Cade le drapier a l'intention de remettre l'État à neuf, de le retourner et de lui donner un nouveau poil.

JOHN. — Il en a grand besoin, car il montre la corde... Dame, je le dis, il n'y a plus de bon temps en Angleterre depuis qu'il y a surgi des gentilshommes.

GEORGE. — O misérable siècle! la vertu n'est plus considérée chez les artisans.

JOHN. — La noblesse croit que c'est une honte d'aller en tablier de cuir.

GEORGE. — Au surplus, les conseillers du roi ne sont pas de bons ouvriers.

JOHN. — C'est vrai; et pourtant on dit toujours : *Travaille selon ta vocation*. Ce qui équivaut à dire : *Que les magistrats soient des hommes de labeur*. C'est donc à nous d'être magistrats.

GEORGE. — Tu as touché juste, car il n'y a pas de meilleur signe d'un brave esprit qu'une main rude. »

Cade et ses partisans sont naturellement ennemis de toute aristocratie, de celle du mérite aussi bien que de celle de la naissance ou de la fortune. Savoir lire, écrire et compter, est à leurs yeux un crime digne de mort. — « As-tu l'habitude d'écrire ton nom », demande Cade à un clerc que les gens du peuple lui ont

amené afin qu'il le juge, « ou bien signes-tu au moyen d'une marque particulière, comme un simple honnête homme? — Dieu merci, monsieur, répond le clerc, j'ai été assez bien élevé pour savoir écrire mon nom.

LE PEUPLE. — Il a avoué. Qu'on l'expédie! c'est un coquin et un traître.

CADE. — Qu'on l'expédie, je le veux, et qu'on le pende avec sa plume et son écritoire au cou. »

Un trait de l'esprit du peuple, que Shakespeare aime à peindre, c'est la grossièreté de sa logique. Nous avons vu avec quelle facilité, de ce que César a refusé la couronne royale, Antoine fait conclure au peuple que César n'était pas ambitieux. John Cade et sa bande font le syllogisme suivant, qui est encore plus fort : Les Français sont nos ennemis; or le grand chambellan sait le français : donc le grand chambellan est notre ennemi. — « Il sait parler français, donc c'est un traître... Eh! répliquez à ceci, si vous pouvez; les Français sont nos ennemis; or, je le demande, celui qui parle le langage d'un ennemi peut-il être un bon conseiller, ou non? — Non! non! et par conséquent nous voulons la tête de lord Say. »

Voici le procès que la justice expéditive de l'émeute fait au grand chambellan.

CADE. — « Tu as fort traîtreusement corrompu la jeunesse du royaume en érigeant une école de grammaire. Nos pères n'avaient jadis d'autres livres que la marque et la taille; toi, tu as fait employer l'imprimerie, et, au mépris du roi, de sa couronne et de sa dignité, tu as bâti un moulin à papier. Il sera prouvé à ta face que tu as près de toi des gens qui parlent habituellement de noms, de verbes, et autres mots abominables qu'une oreille chrétienne ne saurait endurer. Tu as établi des juges de paix, pour citer devant eux les pauvres gens à propos de choses sur lesquelles ils n'étaient pas en état de répondre. En outre, tu les as mis en prison; et, parce qu'ils ne savaient pas lire, tu les as pendus, quand c'était justement pour ça qu'ils étaient dignes de vivre. Tu montes un cheval caparaçonné, n'est-ce pas?

SAY. — Eh bien, après?

CADE. — Morbleu! tu ne devrais pas faire porter un manteau à ton cheval, quand de plus honnêtes que toi vont en chausses et en pourpoint.

DICK. — Et travaillent même en chemise, comme moi, par exemple, qui suis boucher.

SAY. — Hommes de Kent!

DICK. — Que dites-vous de Kent?

SAY. — Rien que ceci : *Bonna terra, mala gens.*

CADE. — Expédiez-le! expédiez-le! il parle latin.

SAY. — Écoutez seulement ce que j'ai à dire, et puis dépêchez-moi comme vous voudrez. Dans les Commentaires écrits par César, Kent est désigné comme la contrée la plus policée de toute cette île. Le pays est beau, étant rempli de richesses; la population, généreuse, vaillante, active, opulente; ce qui me fait espérer que vous n'êtes pas dénués de pitié. Je n'ai pas vendu le Maine, je n'ai pas perdu la Normandie; mais, pour les recouvrer, je perdrais volontiers la vie. J'ai toujours fait justice avec indulgence; les prières et les larmes m'ont touché, les présents jamais... J'ai prodigué les largesses aux savants clercs, parce que c'est mon instruction qui m'a fait distinguer du roi. Et comme l'ignorance est la malédiction de Dieu, et la science l'aile avec laquelle nous nous élevons vers le ciel, à moins que vous ne soyez possédés d'un esprit diabolique, il est impossible que vous m'assassiniez... Mes joues ont pâli à veiller pour votre bien.

CADE. — Donnez-lui un soufflet, et elles reprendront leur rougeur.

SAY. — Les longues séances passées à juger les causes des pauvres gens m'ont grevé d'infirmités et de maladies.

CADE. — On va vous administrer une potion au chanvre et une saignée à la hache.

DICK. — Qu'est-ce qui te fait trembler, l'homme?

SAY. — La paralysie, et non la peur.

CADE. — Eh! il hoche la tête de notre côté, comme quelqu'un qui dirait : *Je vous revaudrai cela.* Je vais voir si son chef sera plus ferme au bout d'une pique. Qu'on l'emmène, qu'on le décapite.

SAY. — Dites-moi en quoi je suis si coupable. Ai-je convoité les richesses ou les honneurs? dites! Mes coffres sont-ils remplis d'un or extorqué? Mon costume est-il somptueux à voir? Qui de

vous ai-je lésé, pour que vous réclamiez ma mort? Ces mains sont pures de sang innocent, ce cœur, de pensées noires et perfides. Oh! laissez-moi la vie!

CADE. — Je sens que ses paroles émeuvent en moi la pitié; mais je la dominerai. Il mourra, ne fût-ce que pour avoir si bien plaidé pour sa vie. Emmenez-le! Il a un démon familier sous la langue; il ne parle pas au nom de Dieu. Allons, emmenez-le, vous dis-je, et tranchez-lui la tête sur-le-champ; puis forcez la maison de son gendre, sir James Cromer, et tranchez-lui aussi la tête, et apportez-les-moi ici l'une et l'autre sur deux piques.

LE PEUPLE. — Ce sera fait.

SAY. — O mes concitoyens! si, quand vous faites vos prières, Dieu était aussi endurci que vous l'êtes, qu'adviendrait-il de vos âmes après la mort? Laissez-vous donc attendrir et épargnez ma vie.

CADE. — Enmenez-le, et faites ce que je vous commande.

(Des émeutiers sortent avec lord Say, puis reviennent avec sa tête et celle de son gendre au bout de deux piques.)

CADE. — Faites-les se baiser, car il s'aimaient fort quand ils étaient vivants. »

Notre examen du rôle du peuple dans le théâtre de Shakespeare est terminé; ses autres pièces ne pourraient ajouter aucun trait nouveau à ceux que nous ont fournis *Henry VI*, *Coriolan* et *Jules César*. — Posons maintenant la question relative à la personnalité morale du poëte: Shakespeare, dans cette peinture, est-il resté objectif? s'est-il borné, pour obtenir l'image du peuple, comme celle de ses autres personnages, à présenter à la nature un miroir, ou bien a-t-il introduit dans son tableau la sensible expression de quelque passion de son cœur? a-t-il été artiste, ou homme de parti?

Franchement, si les seuls éléments de cette petite discussion psychologique sont les passages cités plus haut, la réponse est si peu douteuse que je comprends à peine la question. La peinture que Shakespeare a faite du peuple est-elle vraie? oui, certes; on serait mal-venu de prétendre qu'elle est fausse ou exagérée, de nos jours, dans notre pays, après 93 et après la Commune! Ce n'est point à l'occasion des scènes où le peuple en personne

parle et agit, que l'impartialité du poëte peut avoir été mise en doute par des critiques eux-mêmes impartiaux.

Pour décider la question, il faut consulter non pas les grandes scènes historiques du poëte, où les personnages divers agissent et discourent conformément à leur rôle, mais des textes indirects, des phrases incidentes où le poëte ait l'air de parler en son propre nom, et sans nécessité ni pour la peinture des caractères ni pour le développement de l'action. Il est clair que si ses sentiments personnels peuvent être surpris quelque part, ce doit être dans des passages de cette nature.

Par exemple, les tragédies romaines de Shakespeare contiennent une quantité vraiment curieuse de passages dans lesquels Casca, Cléopâtre, Menenius, Coriolan manifestent avec une singulière énergie leur dégoût aristocratique pour l'odeur de la populace, pour ses dents sales, ses mains sales, ses bonnets crasseux et son haleine empestée par l'ail et par le vin. La même horreur pour l'ail et pour ceux qui en mangent se retrouve dans le *Songe d'une nuit d'été* (1) et ailleurs. Il n'est pas téméraire de conclure de là que Shakespeare *sentait* lui-même ce que ses personnages expriment si vivement et si fréquemment, et qu'il avait pour le peuple au moins l'antipathie de l'odorat. — Dans la *Tempête*, le roi de Naples Alonso est jeté avec sa suite sur une île déserte : Shakespeare profite de cette occasion pour railler les théories des communistes dans un passage deux fois intéressant, parce qu'il jette quelque jour sur la personnalité de l'écrivain et parce qu'il est traduit de Montaigne (2). Le vieux conseiller Gonzalo est un utopiste à l'instar de John Cade, mais avec cette différence que Cade est dans son rôle en développant ses plans de réforme sociale, au lieu que Gonzalo, proposant les siens tout à fait par hasard, semble traduire d'autant plus directement une intention satirique de la part du poëte :

« Si j'étais le roi de cette île, savez-vous ce que je ferais?... Dans ma république, je ferais toute chose au rebours : aucune espèce de trafic ne serait permise par moi. Nul nom de magistrat, nulle connaissance de lettres, ni richesse, ni pauvreté, nul usage

(1) Acte IV, scène II.
(2) *Essais*, I, chap. XXXI. *Des Cannibales.*

du service; nul contrat, nulle succession; pas de bornes, pas d'enclos, pas de champs labourés, pas de vignobles. Nul usage de métal, de blé, de vin, ni d'huile. Nulle occupation, tous les hommes désœuvrés!... Tout en commun! La nature produirait sans sueur ni effort. Je n'aurais ni trahison, ni félonie, ni épée, ni pique, ni couteau, ni mousquet, ni besoin d'aucun engin. Mais ce serait la nature qui produirait par sa propre fécondité tout à foison, tout en abondance pour nourrir mon peuple innocent. »

L'ironie de Shakespeare en cet endroit est d'autant plus remarquable que Montaigne, dont il traduit le texte, avait dit la même chose dans un esprit totalement différent. Le moraliste admire avec le plus grand sérieux ce bel état sauvage dont le poëte se moque. Qui n'aperçoit ici une différence *nationale* entre le ferme bons sens pratique de l'Anglais et le faible que nos penseurs ont eu trop souvent pour certaines rêveries politiques à la mode de Platon et de Jean-Jacques Rousseau? A l'époque où Shakespeare écrivait *la Tempête*, il s'était retiré dans sa propriété de Stratford, après avoir amassé par son travail et son économie une fortune assez ronde, et il n'était nullement disposé à partager ses biens et ses terres avec des voisins moins industrieux. — Henry V, dans le drame historique qui porte son nom, harangue en ces termes son armée avant la bataille : « En avant, en avant! nobles Anglais qui devez votre sang à des pères aguerris... Ne déshonorez pas vos mères; prouvez aujourd'hui que vous êtes vraiment les enfants de ceux que vous appelez vos pères! Soyez le modèle des hommes d'un sang plus grossier, et apprenez-leur à guerroyer... Et vous, braves milices dont les membres ont été formés en Angleterre, montrez-nous ici la vigueur du sol qui vous a nourris; faites-nous jurer que vous êtes dignes de votre terroir. *Show us here the mettle of your pasture; let us swear that you are worth your breeding...* Je vous vois comme des lévriers en laisse, tirant sur leur corde et prêts à bondir. » Voilà une distinction passablement aristocratique : d'une part, la noblesse guerroyante et descendue d'illustres aïeux; d'autre part, les hommes d'un sang plus grossier qui empruntent toute leur vigueur au terroir et qui, semblables à des chevaux ou à des chiens, doivent montrer au jour du combat qu'ils valaient la dépense

faite pour leur nourriture. — La même pièce offre un autre passage encore plus caractéristique, celui où Montjoie, héraut d'armes de Charles VI, vient demander, après la défaite de l'armée française à Azincourt, la permission d'enterrer nos morts: « Je viens solliciter pour nous la charitable autorisation de parcourir cette plaine sanglante, d'enregistrer nos morts, puis de les enterrer après avoir séparé nos nobles de nos simples soldats. Car beaucoup de nos princes, hélas! sont plongés et noyés dans un sang mercenaire, tandis que nos manants baignent leurs membres roturiers dans le sang des princes. »

Les réflexions amères et méprisantes sur le peuple abondent dans les pièces de Shakespeare. Tous les chefs qui ont affaire au peuple ou qui le voient à l'œuvre se plaignent de son inconstance, les émeutiers aussi bien que les grands dignitaires de l'Église et de l'État. « Vit-on jamais peuple, dit John Cade, remuer à tous les vents aussi légèrement que cette multitude? » — « O peuple stupide! s'écrie l'archevêque d'York, il a une demeure vertigineuse et mobile, celui qui bâtit sur le cœur de la multitude. » Richard II exprime son dégoût pour le contact de la foule avec une vivacité aussi énergique que Casca, Cléopâtre, Menenius ou Coriolan.

Voilà les passages qui ont paru significatifs à plusieurs critiques. On a supposé, non sans vraisemblance, que Shakespeare, en parlant du peuple, avait donné carrière à des rancunes et à des antipathies personnelles, et comme, en général, rien ne passionne autant les hommes que ce qui touche aux questions sociales et politiques, on s'est réjoui ou irrité des sentiments du grand poëte selon qu'on était tory ou whig, aristocrate ou démocrate, royaliste ou républicain. Un point me semble hors de toute contestation : Shakespeare n'était pas le courtisan du peuple. Il fallait vraiment être le fils de son père pour tenter, comme l'a fait M. François-Victor Hugo dans ses notices sur *Coriolan* et sur *Jules César*, d'attirer Shakespeare à la démocratie et à la république.

Le critique tory, Samuël Johnson, trouvant dans *Richard II* un discours de l'évêque de Carlisle sur le droit divin des rois, ne se tient pas d'aise et, dans son enthousiasme, n'hésite pas à attribuer à Shakespeare les croyances légitimistes de l'évêque. Il ne

prend pas garde que le poëte a emprunté le caractère de l'évêque et même les termes de son discours au récit du chroniqueur Holinshed. Johnson triomphe aussi à la vue du tableau que Shakespeare a tracé dans *Coriolan* de la sottise du peuple et de la malice des démagogues. Hazlitt, qui est du parti contraire, écrit avec humeur : « Toute la morale de *Coriolan* est que ceux qui ont peu doivent avoir moins encore, et que ceux qui ont beaucoup doivent prendre tout ce qu'on a ôté aux autres. Le peuple est pauvre, donc il doit mourir de faim ; il est esclave, donc il doit être battu ; il endure un travail pénible, donc il doit être traité comme les bêtes de somme ; il est ignorant, donc il ne doit pas lui être permis de sentir qu'il n'a ni nourriture, ni vêtements, ni repos, qu'il est esclave, opprimé et misérable. » M. Rümelin, dans un ouvrage très-digne d'attention, composé à un point de vue réaliste, tout exprès pour protester contre les conclusions exagérées de Gervinus et de son école, qui divinisent Shakespeare, se plaît à ramener le poëte à des proportions humaines, à le placer dans son milieu historique et à expliquer son théâtre par le commentaire le plus matériel, le plus terre à terre. L'avis du critique réaliste est qu'il faut décidément renoncer à ces niaises déclamations qui font de Shakespeare une sorte de dieu créateur, planant dans le ciel de l'art avec une suprême indifférence au-dessus des questions et des intérêts de parti qui agitent et qui divisent les hommes ; l'auteur des *Drames historiques* était, selon M. Rümelin, un royaliste « de la plus belle eau », un partisan déclaré de la cour et de l'aristocratie. Cette prédilection, ajoute-t-il, s'explique tout naturellement : la noblesse aimait le théâtre, elle le protégeait contre les hostilités de l'esprit puritain qui commençait déjà à faire sentir sa tyrannie ; la troupe à laquelle Shakespeare appartenait était placée sous le patronage spécial de Sa Majesté : il n'y a donc pas lieu de s'étonner que Shakespeare fût un zélé serviteur de la reine. M. Rümelin n'en fait pas un crime au poëte ; il demande seulement qu'on reconnaisse le fait. Il a été courtisan, écrit-il, comme Virgile, Horace, Calderon, Racine et tant d'autres poëtes l'ont été, sans que leur réputation morale ait eu à en souffrir. Selon un témoignage contemporain, à la fin de chaque représentation théâtrale, les acteurs, agenouillés, disaient une prière pour la reine. Le drame historique

de *Henry VIII* se termine par la naissance d'Élisabeth et par l'hymne suivant en son honneur :

« Cette royale enfant (que le ciel veille toujours sur elle !) bien qu'encore au berceau, promet déjà à ce pays mille et mille bénédictions que le temps amènera à maturité. Elle sera (mais bien peu d'entre nous verront cette excellence), elle sera le modèle de tous les princes de son temps et de tous ceux qui leur succèderont. La reine de Saba ne fut jamais plus avide de sagesse et de belle vertu que ne le sera cette âme pure. Toutes les grâces princières dont sont formés les êtres aussi puissants, comme toutes les vertus qui décorent les bons, seront doublées dans sa personne. La Vérité la bercera, les saintes et célestes pensées la conseilleront toujours. Elle sera aimée et redoutée. Les siens la béniront. Ses ennemis trembleront comme des épis battus et inclineront tristement la tête. Le bien croîtra avec elle. De son temps chacun mangera en sûreté, sous sa propre vigne, ce qu'il aura planté, et chantera les joyeuses chansons de paix à tous ses voisins. Dieu sera vraiment connu ; et ceux qui l'entoureront seront guidés par elle dans le droit chemin de l'honneur, et c'est à cela et non à la naissance qu'ils devront leur grandeur. »

Il ne servirait de rien d'alléguer que lorsque Shakespeare écrivait *Henry VIII*, Élisabeth était morte ; car le dithyrambe continue et s'adresse, dans la seconde partie, au souverain qui régnait alors, Jacques Ier :

« Quand l'oiseau merveilleux, le phénix virginal, meurt, ses cendres engendrent un héritier aussi admirable que lui-même ; ainsi, quand le ciel la rappellera de cette brume de ténèbres, *elle* transmettra ses dons ineffables à un successeur qui, des cendres sacrées de sa gloire, s'élèvera, tel qu'un astre, à la même hauteur de renommée et s'y fixera. La paix, l'abondance, l'amour, la vérité, la terreur, qui étaient les serviteurs de cette enfant choisie, seront alors les siens et s'attacheront à lui comme la vigne. Partout où rayonnera le brillant soleil du ciel, sa gloire et la grandeur de son nom pénétreront et fonderont de nouvelles nations. Il fleurira, et comme le cèdre de la montagne, il étendra ses branches sur toutes les plaines d'alentour. Les enfants de nos enfants verront cela et béniront le ciel. »

Voilà l'adulation courtisanesque dans toute sa platitude. Pour

n'être pas trop dégoûté de ces louanges hyperboliques adressées à un aussi triste sire que le roi Jacques, nous avons besoin de nous rappeler que ce genre de littérature est insignifiant par définition, et qu'il n'y faut pas attacher plus d'importance qu'aux formules de dévouement et d'humilité qu'on met au bas des lettres. Encore une fois, conclut M. Rümelin — auquel nous devons accorder le bénéfice de l'insistance qu'il met à répéter cette idée, — je ne fais point un reproche au poëte d'avoir été du parti de la cour et de la noblesse; mais ne niez pas qu'il en fût.

Nous ne le nierons pas. Nous tâcherons seulement de réduire ce fait à sa juste valeur.

Les plus farouches radicaux, parmi les admirateurs du grand poëte, pourront concéder sans mauvaise grâce que Shakespeare était un royaliste et un aristocrate, s'ils veulent bien réfléchir à ceci, que l'histoire contemporaine et antérieure autorisait l'écrivain à n'avoir pas d'autres sentiments, et que les conditions mêmes de son art lui en faisaient presque une loi esthétique. Shakespeare, quel que fût son génie, n'était pas un prophète; on ne pouvait pas exiger de lui qu'il prévît le rôle considérable que le peuple et l'idée démocratique devaient jouer plus tard. Les tentatives populaires de résistance à l'oppression, les soulèvements de paysans ou de citoyens n'avaient été, pendant tout le moyen âge, que de vulgaires émeutes, destituées de pensée et de but suivi, et signalées, pour tout exploit, par le meurtre d'un évêque ou d'un grand seigneur. Sous les Tudors et les Stuarts, le peuple n'était pas encore né à la vie politique. Il était semblable à ces ébauches dont parle Milton, créatures inachevées s'agitant et luttant pour tirer de la fange leurs membres inférieurs (1). Shakespeare est donc pleinement justifié par l'histoire de n'avoir jamais donné au peuple un rôle digne, sérieux et proportionné à l'importance qu'il a aujourd'hui, mais qu'il était loin d'avoir alors et qu'il ne devait conquérir enfin qu'après de longs siècles de combat pour la vie.

J'ajoute que les sentiments politiques qu'on lui attribue étaient en harmonie si profonde avec la nature de son art, qu'il serait plus sage de n'y voir tout simplement qu'un des modes de sa pensée poétique.

(1) Dowden.

Les poëtes en général, et particulièrement ceux qui font des drames, sont par excellence des esprits aristocratiques. « Le principe de la poésie, a dit Hazlitt lui-même, est un principe ennemi de l'égalité. Le lion qui attaque un troupeau de moutons est un objet mille fois plus poétique que le troupeau. Nous admirons plutôt l'homme insolent et fier que l'humble foule qui s'incline devant lui, l'oppresseur que les opprimés. » Pourquoi les auteurs de tragédies, à quelque opinion politique qu'ils appartiennent, choisissent-ils de préférence leurs personnages dans les cours? C'est parce que les grands et les princes sont, par situation, des *héros*, je veux dire des homme forts, libres de leur personne et francs du joug des lois. Leur autonomie fait d'eux des figures aisément poétiques; mais les sujets, à moins de se mettre en révolution, ne peuvent jamais avoir la même indépendance d'allures; aussi la tragédie proprement populaire ou bourgeoise ne va-t-elle guère loin; elle a les ailes coupées, elle confine à la comédie et à la prose. Il est clair que la force, la grandeur personnelle, objet principal des représentations de la poésie dramatique, ne se développent à l'aise que dans les conditions sociales les plus élevées : descendez dans les couches inférieures de la société, l'importance de l'individu s'efface; aux personnalités brillantes et libres se substitue une collection obscure d'êtres anonymes et dépendants. Ne voit-on pas, en dehors de toute idée politique et même de tout sentiment moral, les poëtes épris de la grandeur et de la force, uniquement parce qu'elle est la grandeur et la force? Rappelons-nous, par exemple, l'admiration enthousiaste que Napoléon a inspirée à quelques-uns des plus grands poëtes de ce siècle, sans égard pour les protestations du patriotisme et de l'humanité, de la raison et de la conscience. Cette prédominance naturelle du point de vue esthétique sur tous les autres, voilà ce qui trahit le tempérament du véritable artiste. Shakespeare avait au plus haut degré ce tempérament-là. C'est parce qu'il était poëte qu'il a fait Coriolan si grand et le peuple si petit; ce n'est point dans un esprit de partialité politique, étranger à toutes ses habitudes et indigne de son génie. Le véritable amateur de poésie n'éprouve, à la lecture de ce drame, qu'une impression de l'ordre purement esthétique : il peut sentir avec Gœthe « circuler à travers tout le *Coriolan* un sentiment de colère inspiré par la résistance que

met le peuple à reconnaître la supériorité de ceux qui sont au-dessus de lui »; mais de quel genre de supériorité s'agit-il? uniquement de celle qui tient à la personne, c'est-à-dire de celle qui est *poétique*.

Combien Shakespeare ne s'est-il pas délecté à peindre et, dans un magnifique passage de sa tragédie, à chanter lyriquement la grandeur personnelle du héros! Quand Coriolan, banni, se présente devant Tullus Aufidius pour lui demander la mort ou son alliance, celui-ci lui répond avec de véritables transports d'ivresse:

« O Marcius, Marcius! chaque mot que tu as dit a arraché de mon cœur une racine de ma vieille inimitié. Si Jupiter, du haut de la nue, me disait des choses divines en ajoutant: *C'est vrai*, je ne le croirais pas plus fermement que toi, auguste Marcius... Oh! laisse-moi enlacer de mes bras ce corps contre lequel ma lance a cent fois brisé son frêne en effrayant la lune de ses éclats! Laisse-moi étreindre cette enclume de mon glaive (1), et rivaliser avec toi de tendresse aussi ardemment, aussi noblement que j'ai jamais, dans mes ambitieux efforts, lutté de valeur avec toi! Sache-le, j'aimais la vierge que j'ai épousée; jamais amoureux ne poussa de plus sincères soupirs; mais, à te voir ici, toi le plus noble des êtres, mon cœur bondit avec plus de ravissement qu'au jour où je vis pour la première fois ma fiancée franchir mon seuil. Apprends, ô Mars, que nous avons une armée sur pied, et que j'avais résolu une fois encore de t'arracher ton bouclier au risque d'y perdre mon bras. Tu m'as battu douze fois, et depuis, toutes les nuits, j'ai rêvé de rencontres entre toi et moi: nous nous culbutions dans mon sommeil, débouclant nos casques, nous empoignant à la gorge, et je m'éveillais à demi mort du néant! Digne Marcius, n'eussions-nous d'autres griefs contre Rome que ton bannissement, nous réunirions tous nos hommes de douze à soixante-dix ans, et nous répandrions la guerre dans les entrailles de cette ingrate Rome comme un flot débordé!... Oh! viens, entre, viens serrer les mains amies de nos sénateurs, dont je recevais ici les adieux, me préparant à marcher contre le territoire romain. »

Shakespeare a un culte enthousiaste pour les grandes personnalités: c'est en ce sens qu'il est aristocrate; et pourquoi hésiterais-

(1) Le buste de Coriolan.

je à ajouter : c'est en ce sens qu'il est royaliste ? Il ne faut attacher aucune importance à ce compliment à l'adresse d'un roi imbécile qui termine *Henry VIII*, phrases banales, conventionnelles, qui n'ont jamais engagé la responsabilité de ceux qui les prononcent ni compromis leur caractère, et dont l'authenticité est d'ailleurs contestée. Le fond de toute la politique de Shakespeare est que le droit de régner appartient à celui qui a l'âme la plus royale. Samuël Johnson en a été pour ses frais en admirant, à travers le discours légitimiste de l'évêque de Carlisle, la foi du poëte au droit divin des rois : le fait est que, dans la guerre civile entre les maisons d'York et de Lancastre, Shakespeare ne prend point parti, et que le droit divin de Richard II, le roi légitime, n'est pas plus sacré à ses yeux que le droit divin du fils de l'usurpateur Bolingbroke (1). Son royalisme, comme son aristocratie, était donc d'un ordre purement poétique.

L'objectivité du grand artiste est, en définitive, le fait victorieux qui ressort avec une splendeur nouvelle de toute cette discussion. Si, par cela seulement qu'il était poëte, Shakespeare avait des instincts antiégalitaires, antidémocratiques, ses sentiments aristocratiques n'offraient rien d'étroit, et son royalisme large et simple gardait quelque chose de la candeur enfantine et patriarcale des anciens temps. Aristophane est un homme de parti : Shakespeare est avant tout et il reste *après tout* le peintre de la nature humaine. Il n'a pas de petites passions. Il ne lui en coûte rien de reconnaître que le peuple a naturellement un bon cœur. La foule est pleine de mansuétude dans *Coriolan ;* ce sont les tribuns qui font tout le mal. Dans *Timon d'Athènes*, la noblesse ne vaut rien ; les sentiments qui font honneur à l'humanité sont tous dans les basses classes, chez les domestiques, chez les pauvres et même chez deux voleurs. Le fils de Banquo, dans *Macbeth*, doit la vie au sentiment subit de pitié qui saisit le cœur d'un assassin à gages. Les deux coupe-jarrets subornés par Tyrrel, dans *Richard III*, éprouvent de tels remords après le meurtre des enfants d'Édouard, qu'étouffés par les larmes ils peuvent à peine rendre compte de l'accomplissement de leur sanglante besogne. Et pour en revenir à la tragédie de *Coriolan*, la no-

(1) Dowden, *Shakespeare, his mind and art*, page 322.

blesse, remarquons bien ceci, n'y est pas mieux traitée que la populace : ce n'est point l'aristocratie qui a dans ce drame un beau rôle, c'est le héros tout seul, et c'est aussi sa mère; mais, dans sa haute impartialité, l'auteur n'a pas craint de donner à Volumnie et à Coriolan lui-même quelques traits qui refroidissent singulièrement notre sympathie pour ces grands personnages, en laissant intacte notre admiration.

Shakespeare est le poëte, non des idées générales, mais des créations individuelles. Il n'enseigne pas, il ne discute pas, il ne moralise pas à la façon des philosophes; il fait vivre des caractères. L'insignifiance du peu de pensée politique qu'on peut à la rigueur trouver dans son théâtre est bien plus digne de remarque que cette pensée elle-même; c'est un argument nouveau à l'appui d'une conclusion maintes fois répétée dans le cours de nos études : indifférence foncière du poëte à l'égard de toutes les doctrines, caractère purement pratique de son activité créatrice. Les passions politiques n'étaient point chose inconnue ou rare chez les poëtes dramatiques ses contemporains; Massinger avait des tendances républicaines, Beaumont et Fletcher exagéraient le principe de la légitimité (1): Shakespeare échappe à toute classification étroite de ce genre. Il est si peu curieux d'idées politiques, qu'il ne fait pas même disserter ses personnages, comme Corneille au second acte de *Cinna*, sur la meilleure forme de gouvernement; dans une tragédie telle que *Coriolan*, ce débat aurait pu être à sa place si le poëte n'avait pas concentré tout l'effort de son génie sur la personne du héros. Dans *Jules César*, chose étrange et presque inconcevable, Brutus lui-même ne fait entrer aucune considération politique dans le monologue à la suite duquel il se résout à frapper César : ce n'est pas au nom de la république qu'il se décide, c'est parce qu'il craint que la royauté ne corrompe fatalement l'âme du dictateur.

Il faut louer Shakespeare de ne s'être point mêlé aux querelles politiques de son époque : il doit à cette absence de préoccupations contemporaines et locales l'universalité qui rend son théâtre intelligible en tout temps et intéressant en tout lieu. Pour un poëte comme pour un philosophe, faire de la politique, c'est

(1) Remarque de Coleridge et de Gervinus.

déroger, parce que c'est abandonner les larges horizons pour un point de vue nécessairement plus étroit. Les hommes d'action et les hommes de pensée sont de races différentes. Les premiers ne voient à la fois qu'un seul côté des choses, et cela est heureux, car c'est grâce à cette vue bornée des choses humaines, d'où naissent la conviction et la passion, que la machine du monde peut aller. Les hommes de pensée voient le pour et le contre : à partir de ce moment, ils sont perdus pour la vie publique ; mais ce qui serait la faiblesse et l'embarras de l'homme d'action fait la force et la supériorité du penseur. Aussi grands que les philosophes par l'étendue de l'intelligence, plus grands par le génie créateur, l'élite des poëtes habite ces pures régions de l'art où l'on plane au-dessus des rois et des peuples et de tous les pouvoirs de la terre. C'est du haut de cet empyrée — n'en déplaise à M. Rümelin — que Shakespeare contemplait le genre humain avec curiosité. Son regard embrassait trop de choses, il pénétrait trop bien le secret de la comédie, pour s'enthousiasmer à propos d'aucun de nos « grands principes », comme nous disons ; mais le spectacle des marionnettes humaines l'amusait. « L'homme ne me charme point, dit quelque part Hamlet ; la femme non plus » : l'homme charmait Shakespeare — et la femme aussi.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

ERRATA

Page 25, note (1), au lieu de *nitor*, lisez *nitore*, et au lieu de *carminise*, lisez *carminis*.

Page 32, ligne 32, au lieu de *toutes pleines de deux souvenirs*, lisez *toutes pleines de souvenirs;* lignes 34 et 35, au lieu de *Séjean*, lisez *Séjan*.

Page 48, ligne 10, au lieu de *rompant visière*, lisez *rompant en visière*.

Page 50, ligne 3, au lieu de *un témoin oculaire*, lisez *Thomas Fuller*.

Page 58, ligne 15, au lieu de *n'a pas de prise*, lisez *n'ait pas de prise*.

Page 71, ligne dernière, au lieu de *Plagiats de Shakespeare*, lisez *Éclaircissements sur Shakespeare*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

I. — Antécédents classiques. — 1° Les exemples 19

2° Les préceptes 33

II. — Shakespeare et les doctrines littéraires 49

III. — L'instruction classique de Shakespeare 63

IV. — Les anachronismes de Shakespeare 93

V. — *Vénus et Adonis.* — *Lucrèce* 110

VI. — La comédie des *Méprises* 124

VII. — *Troïlus et Cressida.* — Analyse de la pièce 138

La légende des amants 161

La légende troyenne 177

Sources immédiates de Shakespeare ; jugement littéraire sur la pièce 194

VIII. — *Timon d'Athènes.* — Analyse de la pièce 211

Les sources de *Timon d'Athènes* 227

Critique littéraire de *Timon d'Athènes;* la personne de Shakespeare dans son théâtre 239

IX. — *Périclès, prince de Tyr* 251

X. — Shakespeare et Plutarque 278

XI. — *Jules César* 298

César 302

Brutus 314

Cassius 331

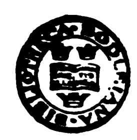
Casca 348

Cicéron 353

Portia 367

XII. — *Antoine et Cléopâtre*. — Antoine.......
Cléopâtre........
Octave........
Lépide........
Enobarbus........
XIII. — *Coriolan*. — Le héros........
Menenius Agrippa........
Virgilie et Volumnie........
XIV. — Rôle du peuple dans les tragédies romaines........
XV. — La politique de Shakespeare........

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.



PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.

ו'

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.

